

UNIwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki
Instytut Literatury Polskiej

Karol Samsel

*Epika Cypriana Norwida a epika Josepha Conrada
w perspektywie modernizmu*

Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem
dr. hab. Wiesława Rzońcy, prof. UW

Warszawa 2013

SPIS TREŚCI

Wstęp	6
Rozdział I. Cyprian Norwid i Joseph Conrad wobec powstania styczniowego	13
1. Wobec doświadczenia powstania: język szyfru i „ciemny intelektualizm”	13
2. Powstanie styczniowe a problem kolonialny: Norwid-Bobrowski	16
3. Moment aktywizacji politycznej	18
4. Powstanie styczniowe jako temat ukryty – <i>Nostramo</i>	20
5. Norwida i Conrada „kłopoty z tożsamością” w perspektywie roku 1863	22
5.1. Postać sobowtóra w świetle perfekcjonizmu moralnego	22
5.2. Norwid w planie polskiego sporu o Conrada (1898–1899)	25
5.3. Norwida i Conrada „kłopoty z tożsamością” wobec legendy roku 1830	32
5.4. Norwid i powstanie styczniowe jako doświadczenie typu modernistycznego	34
5.5. Norwida i Conrada rozwiązanie „kłopotów z tożsamością”	36
5.5.1. Droga laickiej i chrześcijańskiej etyki honoru	36
5.5.2. Lingwoeskapizm	38
Rozdział II. Epika Cypriana Norwida a epika Josepha Conrada	42
Zagadnienia interpretacyjne	44
1. Zagadnienie zależności rodzajowej	44
2. Zagadnienie braku teorii rodzajowej	45
3. Problem antyepiki	47
4. Antygatunkowość i kwestia „poetyki antynormatywnej”	50
4.1. Gatunki Norwidowskie w świetle badań nad genologią auktorialną	52
5. Zagadnienie dominandy rodzajowej	54
6. Anachronizmy literackie	56
Rozdział III. Cypriana Norwida i Josepha Conrada wspólnota „romantycznego rozrachunku” (w świetle badań nad <i>Quidamem</i> i <i>Nostramo</i>)	59
Krąg <i>Quidama</i>	61
1. Cypriana Norwida „dyskurs wygnania”	61
2. „Quidamizacja” w <i>Quidamie</i>	64
3. Śmierć na Placu Przedajnym: próba interpretacji	65
4. Norwida rozrachunek z postwallenrodyzmem: „quidamizacja” Aleksandra z Epiru w świetle konstrukcji postaci Barchoba	70
4.1. Od postwallenrodyzmu do egzystencjalizmu chrześcijańskiego: problem „rycerstwa rezygnacji” w <i>Quidamie</i>	72
4.2. „Mamże Epiru zostać Pigmalionem?” jako „pytanie wallenrodyczne”	73
4.2.1. Dżungla i metafory „piekła tożsamości” w <i>Quidamie</i>	75
Krąg <i>Nostramo</i>	77

5. Realizm, naturalizm, romantyczny ideał epopei	77
6. Nostromo: „złamanie sylwetki” w perspektywie etyki „świata triumfującego”	78
7. Hirsch: „złamanie sylwetki” za pomocą impresjonistycznych technik pisarskich	85
8. Martin Decoud: „złamanie sylwetki” w perspektywie biografii Conrada	89
9. „Powieść realistyczna w stanie przewrotu”:	93
romantyczne źródła panoramizacji narracji w <i>Nostromo</i>	93
9.1. Improwizacja romantyczna jako podstawa narracji panoramicznej	95
10. Norwida i Conrada rozrachunek z walterskotyzmem	96
10.1. Antywalterskotyzm w <i>Emilu na Gozdawiu</i> i <i>A Dorio ad Phrygium</i>	99
10.2. Między walterskotyzmem a antywalterskotyzmem: Joseph Conrad i postawa „złotego środka”	103
10.3. Gra z walterskotyzmem w <i>Pojedyńku</i> i <i>Grze losu</i>	107
Rozdział IV. Kryzys kultury europejskiej w korespondencji Norwida i Conrada jako „idiom egzystencji”	113
1. Kryzys kultury w korespondencji Norwida a idea europejskości	116
1.1. Życie a energia i „umiłowanie rozumu” w kontekście Norwidowskiej misji Europy	118
1.2. Norwida idea „jednolitości doświadczenia politycznego” jako sposób przezwyciężenia kryzysu kultury	124
1.3. Polska jako modernizator kultury europejskiej (w perspektywie listów Norwida z lat 1863–1864)	126
2. Kryzys kultury europejskiej w korespondencji Conrada	129
2.1. Ewolucja poglądów Conrada na temat Europy	130
2.2. Europa Conrada jako „zepsuta maszyna tkacka”: analiza metafory w świetle antyracjonalizmu	131
2.3. Conrada pesymistyczna koncepcja prawdy i droga przezwyciężenia nihilizmu	135
2.4. Conrad wobec sprawy polskiej	137
3. Kryzys kultury europejskiej w korespondencji Cypriana Norwida i Josepha Conrada w kontekście badań nad „idiomem egzystencji”	139
3.1. Norwida i Conrada sposoby metaforyzacji „idiomu egzystencji”	141
3.2. Norwida pojęcie hieroglify w świetle idei „racjonalistycznego unicestwienia”	141
Rozdział V. Norwidowsko-Conradowskie „gry nowelowe w fazie krytycznej”	144
1. Nowela moralna Norwida (nowela-rzecz) i nowela „efektu moralnego” Conrada (nowela-produkt)	146
<u>Cywilizacja a Tajfun</u>	148
2. Norwid Conrada – w poszukiwaniu możliwości lektury: <i>Cywilizacja</i> i inne utwory	150
3. Norwid i Conrad jako twórcy „nowomarynistyczni”	153
4. Katastrofa na morzu w <i>Cywilizacji</i> i <i>Tajfunie</i> w świetle metafory amfiteatralnej z <i>Poetyki</i> Arystotelesa ..	156
5. Dwie etyki „na wypadek katastrofy”: uniwersalizm Norwida i partykularyzm Conrada	160
6. Katastrofy statków pasażerskich w latach 1818–1858 w planie Norwidowskiej biografii	161
7. Komunikacja i etos solidarności w <i>Tajfunie</i> (w perspektywie badań nad językiem gnomicznym Norwida i Conrada)	165
8. Fałsz komunikacyjny w <i>Cywilizacji</i>	167

8.1. Cywilizacja jako rozpoznanie relatywizmu	168
<i>Tajemnica lorda Singelworth a Młodość</i>	171
9. Protagonista w noweli „efektu moralnego”	171
9.1. Protagonista jako neurotyk: neuroza fatyczna Marlowa a neuroza antyfatyczna lorda Singelworth	174
9.2. Protagonista jako „kreator zdarzeń”: wirtuozerski Marlow, niezrozumiały Singelworth.....	176
9.3. Protagonista wobec autora: Marlow jako Conrad, Singelworth jako Norwid w świetle dwóch typów lingwoeskapizmu	177
9.4. Parabola w perspektywie „gier nowelowych” Norwida i Conrada: <i>Tajemnica...</i> jako nowela ideowa i <i>Młodość</i> jako nowela egzystencjalna	180
10. „Gry nowelowe” Norwida i Conrada w świetle koncepcji tzw. poetyckiej sprawiedliwości	181
Rozdział VI. Wizje sztuki w <i>Promethidionie</i> (1851) i w przedmowie do <i>Murzyna z załogi „Narcyza”</i> (1897)	186
1. Okoliczności powstania przedmowy do <i>Murzyna z załogi „Narcyza”</i> na tle poematu <i>Promethidion</i>	186
2. Norwida i Conrada „symbolizm impresji” w perspektywie analizy związków między sztuką a pracą.....	189
3. Norwid i Conrad wobec idealizmu (jako epifaniczności sztuki)	192
Rozdział VII. Techniki pisarskie Norwida i Conrada – cechy wspólne w kontekście epiki Henry’ego Jamesa.	197
1. Techniki: przemilczeń, pudła rezonansowego i wspomnienia-ekranu.....	198
2. W poszukiwaniu wzorca technik pisarskich Norwida i Conrada: Jamesowska technika narracyjna.....	201
2.1. Joseph Conrad wobec Henry’ego Jamesa.....	203
2.2. James – próba odnalezienia patrona „nowel włoskich”	205
2.2.1. Narrator w <i>Tajemnicy lorda Singelworth</i> w świetle Jamesowskiej narracji światopoglądowej	207
2.2.2. Norwid w planie <i>Madonny przyszłości</i>	212
Rozdział VIII. Norwid a Conrad w perspektywie Apollona Nałęcza-Korzeniowskiego	219
1. Korzeniowski i Norwid: porównanie koncepcji przekładowych	222
2. Porównanie koncepcji metadramatycznych.....	225
Zakończenie	232
Bibliografia	241

WSTĘP

Przedmiotem pracy jest epika¹ Cypriana Norwida i Josepha Conrada sytuowana w przestrzeni komparatystycznej. Dzieło Norwida i Conrada zostało zarazem osadzone w kontekście badania inności² obu pisarzy, zwłaszcza inności języka oraz inności losu. Podstawowym historycznym uwarunkowaniem owej inności okazał się stosunek obu twórców do tradycji romantycznej, w szczególności zaś: do indywidualizmu, wallenrodyzmu oraz walterskotyzmu.

Mimo iż trudno dziś mówić o niedocenieniu autora *Vade-mecum*, norwidologia wciąż nie odnalazła odpowiedniego języka egzegezy epiki pisarza, który to język ujawnia cechy charakterystyczne dla narracji typu modernistycznego³. Uprzedzając zawarte w niniejszym opracowaniu analizy, pragnę podkreślić, że prekursorski na polskim gruncie i ciągle niedoceniany warsztat Norwida-epika jest już w istocie warsztatem modernisty, co jednak uzmysławia dopiero zestawienie dzieła prozatorskiego autora *Tajemnicy lorda Singelworth* z twórczością Josepha Conrada.

¹ Przez „epikę” rozumiem „jeden z trzech podstawowych rodzajów literackich obejmujący utwory, w których świat przedstawiony ma charakter fabularny (fabuła), podmiot literacki jest w zasadzie usytuowany na

² Postmodernistyczna kategoria „inności” ma już bogatą literaturę. Na temat Innego rozumianego jako podmiot literacki, zwłaszcza w literaturze polskiej zob.: M. Dąbrowski, *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin 2001; R. Nycz, „Każdy z nas jest przybyszem”. *Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 1999 nr 5, s. 41-51. O Innym rozumianym jako podmiot egzystencjalny zob. z kolei: P. Ricoeur, *o sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, wstęp i oprac. M. Kowalska, Warszawa 2003; B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002. W perspektywie Norwidowskiej i Conradowskiej, w związku z omawianym przeze mnie tematem lingwoeskapizmu jako ekspresji inności, por. J. Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. M. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12, s. 24-113.

³ Przez „modernizm” rozumiem tradycję literacką łączoną w Polsce z latami 1895–1914, zasadzającą się z jednej strony na „kryzysie świadomości kulturalnej” objawiającym się w przejściu „od determinizmu optymistycznego” i „koncepcji literatury tendencyjnej” do „determinizmu pesymistycznego” i „koncepcji literatury realistycznej” (Makowiecki), z drugiej zaś na „powstaniu indywidualizmu, odrodzeniu metafizyki i przesyceniu rodzajów literackich liryzmem i symboliką” (Wyka). Por. A. Makowiecki, *Objawy modernizmu i spór pokoleń* [w:] tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1987, s. 16-17 oraz K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 29.

W perspektywie conradystyki niniejsze przedstawienie paraleli Norwid-Conrad, czyli opis, mówiąc po norwidowsku – „nawiązanego ogniwa”⁴, umożliwia analizę wpływu na autora *Nostramo* tego aspektu dziewiętnastowieczności, który w literaturze przedmiotu nie był do tej pory w pełni uświadomiony. Jest nią dziewiętnastowieczność Norwidowska, inna niż ta Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, do której rozpoznania już przez małego „Konradka” przyczynił się jego ojciec, Apollo Nałęcz-Korzeniowski. Norwid, jako pisarz podejmujący kwestie moralne i nowelista, z jednej strony zbliża się do moralności przedstawianej przez Conrada-epika, z drugiej zaś – oddala od niego, w wymiarze poglądów bliższy jego rodzinie w dużo większym stopniu niż samemu autorowi *Jądra ciemności*. Z tego względu fragmenty niniejszej pracy zostały poświęcone analizie wspólnoty światopoglądowej łączącej autora *Quidama* z Apollonem Nałęczem-Korzeniowskim oraz Tadeuszem Bobrowskim. W moim przekonaniu bez dziewiętnastowieczności Norwidowskiej nie jest możliwe odczytanie pełnej XX-wiecznej recepcji Josepha Conrada-Korzeniowskiego w polskiej literaturze, zwłaszcza recepcji realizującej się w utworach pisarzy tego rzędu, co Czesław Miłosz bądź Gustaw Herling-Grudziński⁵.

Pierwszy rozdział dysertacji został poświęcony omówieniu stosunku Norwida i Conrada do powstania styczniowego, w tym zaś przede wszystkim – Norwidowsko-Conradowskim „kłopotom z tożsamością” w perspektywie roku 1863. Dla obu pisarzy epika staje się w tym kontekście ekspresją doświadczenia inności jako obcości w języku: obaj szyfrują swoją wypowiedź artystyczną, a także stosują techniki milczenia i przemilczenia, tworząc swego rodzaju *votum separatum* wobec zastanych możliwości polskiego języka literackiego, w tym wypadku: wobec potencjału językowego epiki polskiego romantyzmu. Norwid „hieroglifizuje” swoją mowę literacką, dokonując nowoczesnej u podstaw syntezy

⁴ Conrad poznawał Norwida w gimnazjum św. Anny w Krakowie, do którego uczęszczał w latach 1867–1874, a od roku 1901 czytał i doceniał „Chimerę”, której autor *Ad leones!* był swoistą legendą. Por. *Joseph Conrad's Reading. An Annotated Bibliography*, ed. D.W. Tutein, West Cornwall 1990 (nr 460) oraz J. Conrad, *Do Williama Blackwooda 22 grudnia 1902* [w:] tegoż, *Listy*, wybór i oprac. Z. Najder, przekłady: H. Carroll-Najder, Warszawa 1968, s. 206.

⁵ Na temat paralel Conrad-Miłosz oraz Conrad-Herling-Grudziński zob.: J. Dudek, *Miłosz wobec Conrada w „Traktacie moralnym”*, „Ruch Literacki” 2012, nr 4/5, s. 489-512 oraz A. Adamowicz-Pośpiech, *Conradowskie echa w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: biografia, historia i ideologia* [w:] *Opowiedzieć historię. Prace dedykowane Profesorowi Stefanowi Zabierowskiego*, pod red. B. Gontarz i M. Krakowiak, Katowice 2009, s. 27-44.

ezoteryzmu z intelektualizmem (czerpiąc w tym wypadku wzorce z postawy Charles'a Baudelaire'a) i co istotne: tworząc nadal w języku polskim, Conrad – opuszcza „mowę narodową” w każdym z możliwych znaczeń, podejmując decyzje o tworzeniu w języku angielskim. Jednego i drugiego łączy wyrażone i uświadomione w różnym stopniu rozczarowanie polskim, romantycznym stylem epickim. Wybory obydwu z nich należy także określić jako wyraz zajmowania postaw lingwoeskapistycznych.

Zarówno Conradowi, jak i Norwidowi można zarzucić jednak „emigrację zdolności”: ten pierwszy talent twórczy poświęca literaturze angielskiej, rezygnując z polskiej; ten drugi – „mowie ciemnej”, odrzucając „jasną” – zrozumiałą dla emigracji paryskiej. To postawa, której Conrad nie mógłby zaakceptować w odniesieniu do literatury przez siebie kreowanej. Jej tworzenie uznawał pisarz za „rozjaśnianie ciemności”. Czytamy mianowicie: „musiałem pracować jak górnik w kopalni węgla, wykuwając wszystkie moje angielskie zdania z ciemnej nocy” (z listu do Garnetta z 28 VIII 1908)⁶.

Nie tylko Conrad nie byłby w stanie zaakceptować lingwoeskapizmu Norwida (rozumianego jako „ciemność mowy”), lecz także Norwid – co warto podkreślić – odrzuciłby eskapizm językowy Conrada i ubolewałby nad tragedią „duszy polskiej w ciemności żyjącej”. Słowo „ciemność” pojawia się tu w dwu różnych użyciach, w obu jest konsekwencją dwojako rozumianego lingwoeskapizmu czy też na dwa różne sposoby pojmowanej „emigracji zdolności”, tj. ucieczki od centralizującego języka polskiej epiki romantycznej. Conrad lęka się „ciemności mowy”, toteż za wszelką cenę usiłuje ją przezwyciężyć, pisząc w języku angielskim. Oskarżenie, że „żyje w ciemności”, słyszy z ust Polaków w tym samym momencie, w którym utwierdza się w przekonaniu o „jasności” obranego przez siebie stylu, który kształtował, inspirując się Guy'em de Maupassantem, Henrym Jamesem i Stephenem Crane'em.

Z głosów o Conradzie w Polsce tamtego czasu wybija się na tle innych ten należący do ojca najważniejszego edytora pism Norwida w XX wieku, Wiktora Gomulickiego. To jednocześnie pierwszy z polskich głosów określających epikę Conradowską jako świadomie obrany *modus* pisania, sposób ekspresji inności i obcości. Gomulicki, jak żaden inny Polak piszący o Conradzie za jego życia (poza Żeromskim) przybliża się do określenia jej

⁶ To samo „górnicze” porównanie powtórzył Conrad w liście do Symonsa z 29 VIII 1908. G. Jean-Aubry, *Joseph Conrad: Life and Letters*, vol. II, London 1927, s. 225, 84, a także Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, t. II, Warszawa 1980, s. 107, 337. Pojęcie „rozjaśniania ciemności” zostało zapoznane także w norwidologii: por. *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, pod red. B. Stelmaszczyk i J. Brzozowskiego, Kraków 2002.

zawołanego, lingwoeskapistycznego wymiaru. Jest co prawda jednostronny, lecz wartością jego wypowiedzi jest jej symptomatyczność w odniesieniu do kwestii Conradowskiego eskapizmu językowego (od „polskości” do „angielskości formy”, co wedle Gomulickiego oznaczać może jedynie kierunek: od współżółtliwości do niewspółżółtliwości, czyli – do inności):

Formy, którą posługuje się Conrad, polski czytelnik nie może nazwać inaczej, jak „ekscentryczną”. W tym określniku, z obcego języka wziętym, mieści się wszystko. Nazwaliśmy po wszystkie czasy „ekscentrycznym” to, co naszą słowiańską odrębność raziło w postępowaniu – Anglików⁷.

Norwid zaś uznaje „ciemność mowy” za źródło i prototyp wszelkiej twórczości. Usiłuje stworzyć z niego wyznacznik własnego stylu, będącego kontrstylem względem romantycznych i postromantycznych stylów epiki. O ile więc język epiki Mickiewicza jest językiem centralizującym środki ekspresji, język epiki Norwida pozostaje językiem peryferyjnym. O ile ten pierwszy ustanawia szeregi dominant, wyznacza pola wpływu, oddziaływania i perswazji, ten drugi pozostaje językiem ekumenicznym i otwartym na wieloperspektywiczność.

Zarzut o „życiu w ciemności” Norwid i Conrad słyszą w tym samym momencie kariery literackiej – tj. na jej początku, Conrad w momencie pisania przedmowy do *Murzyna z załogi „Narcyza”*, Norwid zaś – po napisaniu *Promethidiona*. To także moment, w którym – jako autorzy wymienionych tekstów – zyskują już pełne przekonanie o jasności, a także niesprzeczności obranego przez siebie modelu uprawiania literatury.

Drugi rozdział dysertacji gromadzi najważniejsze zagadnienia problemowe, które zaistniały dotychczas w badaniach nad epiką Norwidowską oraz Conradowską. W zestawieniu obu problematyk tą zawierającą więcej nierozwiązanych kwestii badawczych okazuje się „baza Norwidowska”, składająca się z takich zagadnień, jak: problemy zależności rodzajowej, braku teorii rodzajowej, a także kwestie antyepiki oraz anachronizmu gatunkowego. To kolejna z wielu przesłanek wiodących do stwierdzenia, że obszar badań nad epiką Norwida pozostaje nie w pełni zapoznany i wciąż domaga się zmodernizowanego, monograficznego ujęcia. W odniesieniu do epiki Conrada kategorią organizującą badania nad wymienionymi kwestiami (antyepiką, brakiem teorii rodzajowej, anachronizmem etc.) jest

⁷ W. Gomulicki, *Polak czy Anglik?* [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, wyboru dokonał Z. Najder, Warszawa 1974, s. 733.

„pisarstwo życia”, którego wykładnię pisarz przedstawił najpełniej w eseju *Książki*, a także w tomie szkiców o *życiu i o literaturze*.

Celem trzeciego z rozdziałów rozprawy jest wskazanie przestrzeni „romantycznego rozrachunku”, do którego przystępują Norwid oraz Conrad. Przedmiotem badań jest w tym wypadku stosunek do polskiej tradycji romantycznej, której potencjał językowy autor *A Dorio ad Phrygium* oraz twórca *Zwierciadła morza* zakwestionowali w ramach gestu „odrzuć liry”, tej Mickiewiczowskiej, Halbanowej. W tym sensie Norwid i Conrad dokonali potrójnej kompromitacji mitu romantycznego:

- a) po pierwsze – uzasadniając racje antyindywidualizmu: Norwid w *Quidamie*, Conrad w *Nostromo*,
- b) po drugie – opowiadając się za antywallenrodyzmem: Norwid w *Quidamie*, a także w utworach inspirowanych wydarzeniami powstania styczniowego, Conrad m.in. w *Księciu Romanie*,
- c) po trzecie – uprawiając antywalterskotyzm: Norwid począwszy od *Łaskawego opiekuna*, czyli *Bartłomieja Alfonsem*, Conrad w powieści *Gra losu* oraz noweli *Pojedynek*.

Na omówienie Norwidowsko-Conradowskiego „rozrachunku z indywidualizmem romantycznym” (w świetle poematu *Quidam* i powieści *Nostromo*) składają się dwie odrębne interpretacje. Pierwsza z nich zmierza do odczytania Conradowskiej powieści *Nostromo* jako dzieła o „łamaniu sylwetek” (sformułowanie M. Wollaegera), druga z kolei – do analizy wątków zawartych w Norwidowskim *Quidamie* w perspektywie ustalonej przez motyw „quidamizacji” (sformułowanie W. Rzońcy). Porównanie obu dzieł ma zmierzać do przybliżenia i określenia sposobu, w który Norwid i Conrad przewyżniają antropologię romantyczną, zastępując ją własnym, oryginalnym doświadczeniem inności rozumianej jako wydziedziczenie podwójnego rodzaju, „emigracja przeciw emigracji”. *Quidam* i *Nostromo* urastają w tym rozumieniu do rangi arcydzieł nowoczesnej „mowy wygnańczej” i poprzedzają Gombrowiczowski *Trans-Atlantyk*, dezaktualizując polski topos emigracyjny pierwszej połowy XIX wieku, „mowę” pielgrzymstwa-żołnierstwa z *Ksiąg narodu polskiego* i *pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza.

Częścią nowoczesnej „mowy wygnańczej” Norwida i Conrada jest także korespondencja, w której ekspresja inności zyskuje na znaczeniu jako nowy, niewyzyskiwany dotychczas w listach „idiom egzystencji” nadawców. Pojęcie to zaczerpnąłem ze znanej wśród conradystów monografii Edwarda Saida nt. Conradowskiej korespondencji, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Jako norwidysta usiłuję dociec, czy jest możliwe stworzenie analogicznej pracy w oparciu o listy Norwida, i odpowiadam na tę kwestię pozytywnie. Czwarty rozdział dysertacji poświęciłem tematowi Europy, europejskości, Polski, polskości oraz zjawisku kryzysu cywilizacyjnego w korespondencji Norwida i Conrada. Kategorie polskości, europejskości oraz kryzysu kultury wpisuję w blok najważniejszych pojęć Norwidowsko-Conradowskiej „mowy wygnańczej”, a także uznaję za ekspresję inności jako „idiomu egzystencji”.

Rozdział dotyczący listów Norwida i Conrada kończy tę część dysertacji, której celem miało stać się określenie stosunku obu pisarzy do tradycji romantycznej. Wraz z rozliczeniem z dotychczasową, romantyczną antropologią Norwid i Conrad usiłują wprowadzić nowy, modernistyczny już model człowieka i człowieczeństwa. Jeden i drugi opracowują własny program nowoczesnego heroizmu opartego na moralnym perfekcjonizmie, podobny w założeniach do Schopenhauerowskiej koncepcji bohaterstwa, ufundowanej w oparciu o pojęcie „imperatywu oryginalności”. Oddziaływania antropologii perfekcjonistycznej na dzieła Norwida i Conrada dobitnie dowodzi sposób wykorzystania w epice obu pisarzy motywów sobowtórnych. Sobowtór, który pojawia się w uniwersum Norwidowsko-Conradowskim, reprezentuje ściśle antyromantyczny typ egzystencji: jest „lepszym, doskonalszym Ja” bohatera, przy tym skonstruowany zostaje na kształt postaci będącej symbolem postępu moralności laickiej (u Conrada) i laicko-chrześcijańskiej (u Norwida). Tym sposobem staje się on dla protagonisty utworu wzorcem postępowania, a także ucieleśnieniem jego najlepszych aspiracji (Lingard wobec Almayera, Tyrtej wobec Omegitta, Pszon-Kean wobec Jerzego). Rozpatrywaniu przez obu epików kwestii moralnych w literaturze poświęciłem dwa kolejne rozdziały pracy: piąty na temat Norwidowsko-Conradowskich „gier nowelowych w fazie krytycznej”, a także szósty dotyczący wizji sztuki w *Promethidionie* oraz w przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”*.

W siódmym rozdziale dokonuję zestawienia technik pisarskich Norwida i Conrada, wskazawszy jednak, że na podobieństwa tych poetyk badacze niejednokrotnie zwracali już uwagę. Zbieżności warsztatu epickiego obu pisarzy dostrzegli już w latach 50. XX wieku

Tadeusz Makowiecki i Irena Sławińska. Kolejne asocjacje dają się zauważyć także w odniesieniu technik narracyjnych Norwida do sposobu narracji Henry’ego Jamesa, mistrza literackiego Conrada (do roku wydania *Gry losu*). Norwid, dodajmy, mógł czytać prozę Jamesa. Wzmacnia tę hipotezę fakt, że *Madonna przyszłości* – jedno z wcześniejszych opowiadań Anglika – zawiera wiele wątków mogących zainteresować Norwida, wątków podejmowanych przez niego w poemacie *Assunta*, a zarazem – opowiadanie to mogło przyczynić się z czasem do stworzenia noweli *Ad leones!*

Do rozprawy został dołączony jeszcze jeden, ósmy rozdział analizujący związki światopoglądowe Norwida z Apollonem Nałęczem-Korzeniowskim. Trzeba bowiem wyraźnie zasugerować, że nie ze wszystkimi elementami światopoglądu Conradowskiego autor *Tajemnicy lorda Singelworth* pozwoliłby się utożsamić. Jak należy przypuszczać, podobnie jak Eliza Orzeszkowa, Norwid piętnowałby decyzję Conrada o „emigracji zdolności”, uznając ją za świadome odrzucenie okazji do wykonania „skrętu koniecznego” w literaturze narodowej. Stąd – jak uważam – istotne w dysertacji muszą pozostawać odniesienia myśli Norwida do światopoglądów pozostałych członków rodziny Korzeniowskich i Bobrowskich, zwłaszcza Tadeusza Bobrowskiego oraz Apollona Nałęcza-Korzeniowskiego.

Epika Norwida i epika Conrada są zatem ekspresją inności rozumianej jako „inność podwójnego wykluczenia”: inność emigracyjna i inność językowa. Obaj pisarze pozostają lingwoeskapistami kreującymi nowoczesną „mowę wygnańczą” jeszcze przed wybuchem I wojny światowej, „mowę”, która stanie się później wzorcem dla Witolda Gombrowicza tworzącego *Trans-Atlantyk*. Ta podwójna, zhybrydyzowana Norwidowsko-Conradowska epika rodzi się z negatywizmu, wyrasta bowiem z zaprzeczenia wyrażonego względem najżywotniejszych kategorii romantyzmu: indywidualizmu, wallenrodyzmu i walterskotyzmu.

ROZDZIAŁ I. CYPRIAN NORWID I JOSEPH CONRAD WOBEC POWSTANIA STYCZNIOWEGO

Powstanie styczniowe w Polsce jawi się jako jedyne wydarzenie historyczne krzyżujące ze sobą biografie przedstawicieli pokoleń lat dwudziestych i pięćdziesiątych XIX wieku, w tym – biografie Cypriana Norwida (1821–1883) oraz Josepha Conrada (1857–1924). W momencie jego wybuchu, tj. 22/23 stycznia 1863 roku, Norwid – młodszy o rok od Apollona Nałęcz-Korzeniowskiego, ma niespełna 42 lata, a Conrad – zaledwie lat 5. Ani w wypadku jednego, ani drugiego z pisarzy, wydarzenie to nie może więc okazać się przeżyciem generacyjnym: autor *Quidama* ma je za sobą, a twórca *Lorda Jima* – dziecko zabrane przez rodziców na zesłanie do Czernihowa – nie jest jeszcze w stanie w pełni rozpoznać swojego losu na tle losów pokolenia. Ten fakt z życia małego Conrada zapoczątkował wiele analiz jego późniejszych utworów, zmierzających do wykazania istnienia w uniwersum dzieła Conradowskiego pierwiastka posttraumatycznego. W świetle ich wyników tzw. kontekst polski, bogatszy i szerszy niż wskazywałaby na to liczba rzeczywistych odniesień w utworach Conrada, wydaje się niemal nie do ujęcia, o ile nie zastosować do jego odczytania profesjonalnych narzędzi psychoanalizy.

1. WOBEC DOŚWIADCZENIA POWSTANIA: JĘZYK SZYFRU I „CIEMNY INTELEKTUALIZM”

W tym duchu, jak wskazała Eugenia Łoch, zreinterpretowano *Jądro ciemności*. Conrad, korzystając z dziedzictwa symbolizmu – odwołując się zwłaszcza do kategorii przemilczenia – miał szyfrować treść fabuły utworu. Stosował więc w noweli „metodę swoistego kamuflażu poprzez symboliczno-metaforyczne ujęcia, przemilczenia, aluzje do innych zjawisk literackich lub zdarzeń historycznych”⁸. Konieczność stosowania tych a nie innych narzędzi daje się tu uzasadnić wyłącznie w oparciu o przesłanki biograficzne: zwłaszcza o przeżycia Conrada na zesłaniu. Pojęcie milczenia modelował pisarz w równym stopniu w młodości poświęconej służbie na morzu, co w dzieciństwie spędzonym w Czernihowie i Wołogdzie. Pierwiastek posttraumatyczny w *Jądrze ciemności* stał się

⁸ E. Łoch, „*Jądro ciemności*” Conrada a polski modernizm [w:] *Modernizm a literatury narodowe*, pod red. E. Łoch, Lublin 1999, s. 194.

przedmiotem zainteresowania badaczy jeszcze w latach 60. XX wieku (jednym spośród pierwszych badaczy, którzy podkreślili fakt jego istnienia w całym dziele Conrada, był Gustav Morf w tomie *The Polish Heritage of Joseph Conrad*⁹). Łoch uwypukliła jego reminiscencyjny charakter na tle *Popiołów* (1902) i *Wiernej rzeki* Stefana Żeromskiego (1912), dowodząc „analogiczności topiki ofiary, śmierci, nocy, cierpienia, mogiły i samotnego umierania”. Ostatni z motywów miał „często występować także u Conrada w opisie cierpiących i umierających w stacji Kurtza murzynów”¹⁰. Zdaniem Victora Sawdona Pritchetta „Conrad przeniósł naturalne zainteresowanie polskiego emigranta sprawami narodowości, historii, porażki i daremnej walki na wyspy wschodnie”. Z tego przede wszystkim powodu w *Jądrze ciemności* „tubylcy są narodem pokonanym” i „pamiętają masakry”¹¹.

Kryptojęzykiem posługiwał się w Warszawie także dwudziestoletni Norwid, wedle Juliusza Gomulickiego, „pierwszy poeta warszawski z epoki »nocy paskiewiczowskiej«, który z całą świadomością wprowadził do poezji stołecznej, na początku 1840 r., »zakazane« treści patriotyczne, zaszyfrowując je za pomocą przemyślnie opracowanego systemu językowo-stylistycznego, opartego na rozmaitego rodzaju aluzjach, alegoriach, symbolach, maskach, kostiumach, kunsztownych mottach oraz umyślnych niedopowiedzeniach (sygnalizowanych często zerwaniem wiersza, brakiem rymu itp.)”¹². Szyfr dla Norwida nie był rodzajem mowy aktualizowanej wyłącznie raz – czyli w perspektywie roku 1840. Tak jak później on sam „żądał od czytelnika uwagi i wysiłku intelektualnego, wymagając, by zakosztował »targów z ciemnością«, Conrad – wiążąc „pierwiastek ciemny” z modernistyczną definicją intelektualizmu, wskazywał, że „jego zdaniem każdy pisarz powinien szukać »rozmowy z cieniami«”¹³.

W obu wypadkach motywacja dla „ciemnego intelektualizmu” była symbolistyczna. Eugenia Łoch wskazuje za częścią badaczy, że na Conrada najsilniej mógł oddziaływać Charles Baudelaire: „odwoływano się toteż do wiedzy Conrada na temat symbolizmu

⁹ G. Morf, *The Polish Heritage of Joseph Conrad*, London 1930.

¹⁰ E. Łoch, dz. cyt., s. 192.

¹¹ V.S. Pritchett, *Polak na dalekim wschodzie* [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 129.

¹² J.W. Gomulicki, *Literatura spiskująca w Warszawie paskiewiczowskiej (do roku 1848)*, „Rocznik Warszawski”, t. 7, 1966, s. 279.

¹³ Por. m.in. W. Rzońca, *Wyznaczniki premodernizmu dzieła Norwida* [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013, s. 378 oraz A. Acheraïou, *Cień Polski* [w:] *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011, passim („Romantyczna i zgubiona Polska bywa ukazywana w powieściach w kategoriach pustego miejsca, cienia, nawiedzającego ducha”, s. 249-240).

francuskiego poprzez porównanie *Jądra ciemności* z Baudelaire'owską *Podróżą w nieznane* czy też z symbolizmem angielskim¹⁴. Aniela Zagórska przedstawia konkurencyjny krąg hipotetycznych inspiracji pisarza, skupiony wokół równie skandalizujących utworów Artura Rimbauda, z którymi autor *Jądra ciemności* mógł się zapoznać „w kręgach cyganerii marsylskiej”. Według badaczki, „Conrad w prozie poetyckiej Rimbauda, w porażającym okrutną wizją *Księciu z Iluminacji* mógł dojrzeć »ponure wrota piekieł, wynurzające się z otchłani ludzkiej osobowości«, a w wizjach *Sezonu w piekle* zawiły mechanizm obnażonych instynktów”¹⁵.

Błędem byłoby zawężanie Norwidowskiej koncepcji szyfru wyłącznie do szeregu idei poetyckich okresu warszawskiego. Od stworzenia *Quidama* – jak wiele na to wskazuje – Norwid, podobnie jak Conrad w *Jądrze ciemności*, opowiadał się za syntezą „ezoteryzmu z intelektualizmem”. Kojarzył ją z „hieroglificznością” – możliwe, że za samym Baudelaire'em, jak pisze Wiesław Rzońca:

Inicjator francuskiego symbolizmu, wskazując na duchowość skrytą w materii, powoływał się na Swedenborga prawo powszechnej korespondencji, by na trwale powiązać ezoteryzm ze zwiastującym nowoczesność intelektualizmem: „wszystko jest hieroglificzne i wiemy, że symbole są ciemne tylko w sposób względny. Bo kim jest poeta, jeśli nie tłumaczem, kimś kto rozszyfrowuje”¹⁶.

Szyfrują zarówno Norwid, jak i Conrad – w obu wypadkach kodowanie znaczeń przebiega jednak pod innymi warunkami. Szyfr Norwidowski jest kodem intelektualnym, Conradowski – kodem biograficznym. Pierwszy wymaga więc żmudnego procesu rekonstrukcji intencji i odtwarzania linii dedukcji-indukcji. Drugi „zostaje złamany” w momencie porównania kształtu literackiego z autorskim, fikcyjnego z realnym – tj. w toku

¹⁴ E. Łoch, dz. cyt., s. 200.

¹⁵ A. Kowalska, *Jądro ciemności – Noc piekielna (Une saison en enfer) Kurtza* [w:] tejże, *Conrad 1896–1900. Strategia wrażeń i refleksji w narracjach Marlowa*, Łódź 1973, s. 68, 75. Dalsze losy poety-wagabundy współtworzą już dzieje „pioniera nowej cywilizacji”. Tak przynajmniej głosić miała świetlana legenda o Rimbaudzie w Abisynii, jak wiemy – daleka od prawdy. Wątki *Jądra ciemności* umożliwiają interpretację także w kontekście abisyńskich losów Rimbauda (właśc. Kurtza-Rimbauda) na tle narracji oralnej Marlowa-Conrada. Według Charlesa Whibleya, „w profetycznym *Sezonie w piekle* Rimbaud przepowiedział swą ucieczkę z Europy do krajów tropikalnych i swój pobyt tam, nieskrępowany żadnymi rygorami” (*A Vagabond Poet*, „Blackwood's Edinburgh Magazine”, Febr. 1899). Cyt. za: tamże, s. 73.

¹⁶ W. Rzońca, *Ezoteryzm jako rys Norwidowego premodernizmu* [w:] *Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid*, red. T. Korpysz, M.E. Rogowska, K. Samsel, M. Będkowski, Warszawa 2012, s. 128.

biografistycznej „figuracywizacji”. Jeden i drugi są typami nowoczesnego „ciemnego intelektualizmu”.

Prześledźmy owo zjawisko na przykładzie analizy motywów powstania styczniowego w utworach obu pisarzy. Kod intelektualny Norwida, zwłaszcza w przypadkach, które poświadczały ezoteryczno-intelektualny charakter jego dzieła, najsilniej oddziałał na styl sporządzanych przezeń odezów i not (o carze Mikołaju w *Odezwie do rosyjskich mężów stanu*: „System nie daje się powracać, bo to nie system, tylko osobistość wyjątkowa” – CN VII, 122 ; o Księciu Konstantym w *Opinii względem polityki europejskiej*: „najlepsze życzenia jego są zawsze post-scriptami faktów ciągle go wyprzedzających” – CN VII, 126¹⁷).

2. POWSTANIE STYCZNIOWE A PROBLEM KOLONIALNY: NORWID-BOBROWSKI

„Ciemnemu intelektualizmowi” w ocenie powstania styczniowego nie towarzyszy anachronizm Norwidowych przekonań. Wręcz przeciwnie – dominują w jego opiniach poglądy wręcz ultranowoczesne. Na pierwszy plan wysuwa się świadomość dekolonizacyjna, a nawet – co uświadamia wątek południowoamerykański w *Philotece* – jakaś pierwotna świadomość postkolonialności w świecie. W żadnych innych pismach poety nie wybrzmiała tak silnie retoryka sprzeciwu wobec polityki kolonialnej (w tym: odniesienia do wątku abolicjonistycznego) jak w grupie not, odezów i opinii z okresu zrywu 1863 roku. Autor *Łaskawego opiekuna* mógł postrzegać powstanie styczniowe nie tylko bowiem jako próbę wyzwolenia, lecz także szerzej i uniwersalniej – jako próbę dekolonizacji. W *Nocie [w sprawie kary cielesnej]* kwestia włościańska zostaje zestawiona z kwestią niewolnictwa. Ekonom jest więc w pewnym wyrażnie określonym znaczeniu tego terminu kolonizatorem („jakże można być rycerzem i ekonomem z batem w rękę?” – CN VII, 115), a sprawa kary cielesnej może okazać się problemem z zakresu relacji kolonialnych. Polski majątek ziemski można wreszcie uznać za rodzaj „kolonii wewnętrznej” na tych samych zasadach, na jakich

¹⁷ Wszystkie cytaty z utworów Norwida umieszczam za wydaniem *Pism wszystkich* Cypriana Norwida w oprac. Juliusza W. Gomulickiego: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, tomów 11, Warszawa 1971. Lokalizację poprzedzam inicjałami imienia i nazwiska autora: CN. Wszystkie cytaty z utworów Conrada umieszczam za wydaniem *Dzieł* Josepha Conrada pod redakcją i ze wstępem Zdzisława Najdera: J. Conrad, *Dzieła*, pod red. i ze wstępem Z. Najdera, tomów 27, Warszawa 1974. Lokalizację poprzedzam inicjałami imienia i nazwiska: JC.

plantacja okazałaby się w ramach tego rozumowania „kolonią zewnętrzną”. Sytuację, tak jak mógł pojmować ją Norwid, zmieniło dopiero uwłaszczenie. Właśnie je należy przyjąć za akt pierwszej „wewnętrznej dekolonizacji”:

Jeżeli uderzam niewolnika razy trzy, to skoro przypuszczonego do udziału ze mną raz uderzam, nie zaś już trzy razy, popełniam nadmiar razów! – albowiem wczora porwałem go, aby ze mną manifestował wolę narodu, a dziś go biję jak Murzyna!!

(CN VII, 115)

Poglądy Norwida na kwestię włościańską ujawniają wiele zaskakująco wyraźnych zbieżności z tymi, które prezentował Tadeusz Bobrowski, wuj Josepha Conrada, pracujący przed wybuchem powstania nad systemem uwłaszczeń w trzech komitetach gubernialnych: kijowskim, podolskim i wołyńskim. „Reprezentował stanowisko umiarkowanie liberalne”, jak konstatował Stefan Kieniewicz, wydawca *Pamiętnika mojego życia*, w dobie zrywu zaś – podobnie jak Norwid – okazał się „ironicznym świadkiem katastrofy”: „udział w pracach nad reformą włościańską wysunął Bobrowskiego na miejsce czołowe wśród »organicznych« działaczy Kijowszczyzny. Rychło jednak naraził się opinii publicznej, odmawiając udziału w jakiegokolwiek konspiracji czy to »białej«, czy »czerwonej«”¹⁸. Bobrowski ubolewał najwyraźniej – jak zdaniem Józefa Bachorza czynili wszyscy przedstawiciele „pokolenia Żmichowskiej i Norwida” – nad „regresem etycznym czynu zbrojnego w l. 1863–1864 w stosunku do patosu demonstracji l. 1860–1862”¹⁹.

Uwłaszczenie chłopów miało stać się „zaporą przeciw rewolucji”. Tak rozumiał je w każdym razie Bobrowski – „jako środek anormalny i jednorazowy, odpowiadający w niektórych wypadkach potrzebie społecznej, a praktykowany jedynie w imię jasno rozpoznanej i stanowczo uznanej konieczności”²⁰. Nie można także wykluczać, że podobnie jak Norwid, wuj Conrada kwestię włościańską mógł interpretować w kategoriach szerszych, kolonialnych jako unieważnienie obowiązujących do tej pory stosunków poddańczych między polskimi panami a ruskim chłopstwem. Świadczą o tym niektóre ustępy na temat uwłaszczenia z *Pamiętnika mojego życia*:

¹⁸ S. Kieniewicz, *Przedmowa wydawcy* [w:] T. Bobrowski, *Pamiętnik mojego życia*, t. 1-2, Warszawa 1979, s. 18-19.

¹⁹ J. Bachórz, *Powstanie styczniowe* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2009, s. 760.

²⁰ S. Kieniewicz, dz. cyt., s. 18.

Rozumne, sprawiedliwe i praktyczne przeprowadzenie onego stanowić miało o przyszłej pomyślności ludu, oddzielnych regionów kraju między sobą wielce różnych i całego państwa! Dla nas Polaków na Rusi zamieszkałych mieć ono winne było jeszcze szersze znaczenie: zlikwidowania nie zawsze zaszczytnej przeszłości i założenia lepszej, jaśniejszej przyszłości w stosunkach z ludnością, której obcy rodem, językiem, wiarą i cywilizacją, ciężąc jej długo – staliśmy się wskutek wiekowego wspólnego pożycia integralną częścią!²¹

To nie jedyne zbieżności w rozumowaniu Norwida oraz Bobrowskiego. Łączy ich obydwu iście „organicznikowska” pieczołowitość, z jaką komentują kolejne następujące po sobie zdarzenia okresu powstania. Oddzielnej analizy domaga się pod tym względem sposób konstrukcji Norwidowskich not bieżących, zwłaszcza takich, jak *Bez przesady – ze źródeł wszelakich* na tle sposobu podawania przez Bobrowskiego informacji o przebiegu ruchu powstańczego z *Pamiętnika mojego życia*. Bobrowski i Norwid są nie tylko „ironicznymi świadkami katastrofy”, lecz także – strategami powstania, a w związku z jego dalszymi losami – bezlitosnymi krytykami idei polskiego insurekcjonizmu, dowodzącej w równej mierze „geniuszu jej architekta”, co „upadku narodu”²². To zbieżności istotne w świetle paraleli między Norwidem oraz Conradem – naświetlają bowiem charakter wspólnoty polemicznej między obydwoma pisarzami. Conrad – z pewnością inaczej niż jego wuj, Tadeusz Bobrowski – nad „ironiczne” świadectwo o katastrofie przedkładać będzie świadectwo „empatyczne”. Trzeba podkreślić, że wzorem gestów tego rodzaju, związanych z imperatywem „oddawania najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu”, stanie się świadectwo Marlowa z wyprawy do Konga Belgijskiego (*Jądro ciemności*).

3. MOMENT AKTYWIZACJI POLITYCZNEJ

W nocy *Philoctet* Norwid zestawia ze sobą wojnę secesyjną w Ameryce Północnej z konfliktem między Polską a Moskwą. Porównanie ma przekonać o potrzebie stałego utrzymywania unii kontaktów: „nie jesteśmy wyspą morzem opasaną” i „choćbyśmy dziś zwyciężyli, jutro będziemy w stosunkach, i nawet we współdziałaniu” (CN VII, 129). Tę samą kwestię podejmowali Korzeniowscy, ojciec i syn: pierwszy – w zapiskach z zesłania *Polska i Moskwa* (1864), drugi – w szkicach politycznych: *Autokracja i wojna* (1905) i *Zbrodnia rozbiorów* (1919), a także w *Nocy w sprawie polskiej* (1916). O ile dla Norwida zatem próbą i testem „umysłu politycznego” okazało się powstanie styczniowe (powtórzmy:

²¹ T. Bobrowski, dz. cyt., t. 2, s. 102.

²² W. Weintraub, *Norwid wobec powstania styczniowego*, „Studia Norwidiana” 1994/1995, nr 12/13, s. 16.

pisarz kończył wówczas 42 lata), o tyle w życiu Conrada analogiczny moment nastąpił w czasie rewolucji 1905 roku (autor miał 48 lat). Dla Norwida ten sam okres jest także momentem społecznej aktywizacji: sporządza noty dla Ludwika Mierosławskiego, podejmuje próbę stworzenia w Warszawie lazaretu dla rannych Polaków i Rosjan, inicjuje specjalną korespondencję z Józefem Ignacym Kraszewskim w sprawie utworzenia w Lipsku dziennika powstania (styczeń-marzec 1863 roku). Dla Conrada – w pełni przemyślaną aktywizację polityczną przynosi dopiero rok 1914 i jego pobyt w towarzystwie Józefa Hieronima Retingera w Zakopanem w „Konstantynówce”²³ (rewolucja 1905 okazała się jedynie zapowiedzią aktywizacji) i ma związek z kwestią polską w dobie I wojny światowej. Pisarz tworzy w związku z tym notę (w roku 1916), a w późniejszym o 5 lat szkicu *Zbrodnia rozbiorów* występuje w obronie polityki Józefa Piłsudskiego, także na forum międzynarodowym. „Conrad polemizował z zarzutem stawianym na Zachodzie, że formacje Piłsudskiego walczyły *de facto* przeciw wojskom Ententy. Jak na lojalnego obywatela angielskiego było to – zdaniem Stefana Zabierowskiego – zdecydowanie świadectwo nonkonformizmu i polskiego patriotyzmu”²⁴. Najpełniej, jak się wydaje, świadczy to o przewyciężeniu przez Conrada sceptycyzmu związanego z „nakładaniem na i wojnę światową doświadczenia roku 1863”²⁵, silnie jeszcze uobecnionego we wspomnieniach Anieli Zagórskiej o pisarzu z 1915 roku: „nie wierzył w realną wartość legionowego czynu; myślał, że ta krew pójdzie na marne”²⁶.

²³ Jak trafnie zauważa Stefan Zabierowski, „spotkanie w »Konstantynówce« przebiegało w chwili szczególnej. Kilka dni wcześniej rozpoczęły się działania zbrojne na frontach pierwszej wojny światowej. W armiach obu walczących ze sobą ugrupowań walczyli Polacy. Z sukcesem – lub klęską – poszczególnych państw wojujących różne ugrupowania polskie wiązały swoje nadzieje. Przyczyniło się to do powstania podziałów »orientacyjnych« wśród społeczeństwa polskiego. Sytuacja wśród mieszkańców Zakopanego, szczególnie tych napływowych, odzwierciedlała w miniaturze sytuację całego kraju”. Por. S. Zabierowski, *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*, Kraków 1992, s. 10. Niech za argument przesadzający o aktywizacji politycznej Conrada w 1914 roku posłuży także fakt, że z „Konstantynówki” autor *W oczach Zachodu* wyjechał ze spisanim w całości memoriałem. Zob. *Memoriał Josepha Conrada-Korzeniowskiego w sprawie polskiej, X 1914* [w:] *Conrad wśród swoich. Listy, dokumenty, wspomnienia*, oprac. Z. Najder, Warszawa 1996, s. 277–279.

²⁴ S. Zabierowski, *O Conradzie i Piłsudskim*, „Teksty Drugie” 2009 nr 3, s. 41.

²⁵ Tamże.

²⁶ A. Zagórska, *Kilka wspomnień o Conradzie* [w:] *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego*, t. 2, Lublin 2006, s. 252–253. Por. także: Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, t. 2, Warszawa 1980, s. 189–190.

Wybuch i dalsze koleje powstania wiążą się z tragediami rodzin Korzeniowskich i Bobrowskich. Śmierć Ewy Korzeniowskiej, matki Conrada, w dniu 18 kwietnia 1865 roku uprzedzają zgony Teodora (kwiecień 1863) i Roberta Korzeniowskich (maj 1863). Dnia 12 kwietnia 1863 roku ginie w pojedynku także Stefan Bobrowski, brat Tadeusza. To śmierć zagadkowa, być może nawet – jak przypuszczał w studium o powstaniu, pt. *Biały front* Paweł Jasienica: „wyrafinowany mord honorowy”²⁷, jeśli wziąć pod uwagę, że Bobrowski był krótkowidzem. Tej złowieszczej możliwości nie wykluczył nawet brat Stefana, Tadeusz, pisząc w swoim pamiętniku, że „oskarżano sekundanta o zbytnią krewkość” i zapytując jednocześnie: „czy prawdę mówili ci, którzy twierdzili, że »klika krakowska« potrzebowała się pozbyć człowieka, którego szperanie ją niepokoiło, i że p. Grabowski był tylko pewnym jej narzędziem – nie wiem? i dla honoru imienia narodowego wolę i dziś jeszcze nie wiedzieć!”²⁸.

Niemal w tym samym czasie w Cytadeli warszawskiej osadzeni zostają brat Norwida, Ksawery (w nocy z 15 na 16 października 1861, podczas „oblężenia kościołów”) oraz ojciec małego Conrada, Apollo (w nocy z 20 na 21 października 1861 między innymi za uczestnictwo w pracach komitetu „Czerwonych Mierosławskiego”). Norwid zostaje jednak uwolniony z aresztu dzięki protekcji Michaliny Karre-Zielińskiej jeszcze w listopadzie²⁹, Korzeniowscy natomiast razem z ojcem – skazani na „zesłanie do guberni permskiej pod surowy nadzór policji”³⁰ 4 kwietnia 1862 roku.

4. POWSTANIE STYCZNIOWE JAKO TEMAT UKRYTY – *NOSTROMO*

Zarówno Norwid, jak i Conrad przenoszą wydarzenia powstania styczniowego na tło rewolucji południowoamerykańskich. Pierwszy rozpatruje je bezpośrednio w *Philoctecie* odmiennie od drugiego, który wydarzenia powstania, a także własną rodzinną mitologię

²⁷ „Zginął nie na carskim, tylko na wewnętrznym, białym froncie. Ale z punktu widzenia najgłębszej prawdy historycznej – to na jedno wychodzi”. P. Jasienica, „Zapomnienia pługi” [w:] tegoż, *Biały front*, Warszawa 1953, s. 263. Por. także: M. Janion, *Conrad wobec dylematu polskiego romantyzmu* [w:] tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 135.

²⁸ T. Bobrowski, dz. cyt., s. 474-475.

²⁹ Z. Trojanowiczowa i in., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. II: 1861–1883, Poznań 2007, s. 43.

³⁰ Cyt. za: Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, t. 1, Warszawa 1980, s.29.

związaną z tym okresem, przenosi w plan *Nostromo*. Taką interpretację powieściowej rewolucji w Costaguanie zaproponował Amar Acheraïou, wskazując, że Don José Avellanos zdradza wyraźne podobieństwo do Apollona Nałęcza-Korzeniowskiego, a jego utracjuszowski syn, Martin Decoud nosi rysy *porte parole* samego Conrada³¹. Avellanos przewodzi konserwatystom z partii *blancos*, która może być uznana za odpowiednik polskiego stronnictwa „białych” – zgodnie z Conradowską oceną powstania styczniowego uznanego przez pisarza za „bunt przeciw przemocy”, racjonalnie umotywowany w ramach ewolucji społecznej, „Apollo Korzeniowski nie mógł popierać działań rewolucyjnych” (por. *Ze wspomnień*). Słusznie więc zdziwiło Adisona Brossa, że w przedmowie do *Nostromo*, w której Conrad wraca do „czasów szkolnych w Krakowie”, „powstanie zostało pominięte”, mimo że „autor opisuje dziewczynę, gorącą patriotkę (prototyp Antonii Avellanos), która wywołała w nim poczucie wstydu, nazywając go niegodnym synem swej ojczyzny”³². Należy jednak zastrzec, że brak jakiejkolwiek literackiej realizacji tematu powstania styczniowego nie jest wyłącznie *casusem* Conradowskim: jak zauważył już Stanisław Frybes, wątek ten nie ujawnił się także u pisarza „tak wyczulonego na tradycje walk narodowowyzwoleńczych jak krakowianin, Wyspiański”³³.

Spośród badaczy Conrada zajmujących się mimo to tematem powstania styczniowego w utworach pisarza – wiele stwierdzeń, mogących okazać się szczególnie cennymi ze względu na kontekst Norwidowski, przyniosły obserwacje Amara Acheraïou prowadzącego analizę wątku w oparciu o *Nostromo* oraz – w mniejszym stopniu – o *Lorda Jima*. Conradysta, chcąc przybliżyć i scharakteryzować „migotliwość” kontekstu narodowego w epice pisarza, odwołał się do Jungowskiej koncepcji cienia oraz do idei „wiecznego

³¹ „Podobnie jak Don José Avellanos, który uosabia ideały ojca Conrada, Decoud funkcjonuje jako rzecznik samego Conrada, lamentując nad losem swoich zniewolonych rodaków: »Jesteśmy narodem godnym podziwu, ale taki już nasz los, że musimy wiecznie być... - nie powiedział „ograbiani”, tylko dorzucił – „wyzyskiwani”«. A. Acheraïou, dz. cyt., s. 237.

³² Por. A. Bross, *Powstanie styczniowe i jego skutki: temat nieobecny w świadomości politycznej Conrada* [w:] *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011, s. 205.

³³ S. Frybes, *Dwie tradycje powstania styczniowego w literaturze polskiej* [w:] *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, red. J.Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1964, s. 116. Frybes znajduje jednak dla tego wyboru Wyspiańskiego przekonujące uzasadnienie: mówi o tym, „jak silna była w Galicji atmosfera politycznej i literackiej tromtadacji” i wskazuje na utwory Gabrieli Zapolskiej, „melodramatyczne” i posiłkujące się „pseudopatriotyczną retoryką”. A więc, jak pyta Frybes, „czy dziwić się można, że w takiej atmosferze Stanisław Wyspiański, szukający w przeszłości narodowej żywych i twórczych treści dla współczesności, nie znalazł w swojej twórczości roli dla Nike Nocy Styczniowej?”. Tamże, s. 136-137.

powrotu” w ujęciu ponowoczesnym (G. Deleuze). Tak jak Costaguana jest w jego ujęciu „cieniem Polski” albo „Polską widmową”, tak też „w ramach tego zamazanego przedstawienia” powstanie styczniowe „przekształca się w mroczną obecność, przybierającą kształt dręczącego echa, które przenika narrację”³⁴. Jest, mówiąc wprost, „Jungowskim cieniem”, czyli „tym rejonem jaźni, którego świadomość chciałaby się pozbyć i którego istnieniu stara się zaprzeczyć”³⁵. Skutkiem tego dochodzi do klęski tej nieistniejącej (czy istniejącej fantomowo) obecności – i może go zobrazować wyłącznie idea „wiecznego powrotu”: „przyszłość Costaguany [Polski – dop. K.S.] ma być podobna do jej przeszłości, co stwarza efekt przestrzeni uwięzionej w jakimś »odwiecznym teraz« lub w tym, co Gilles Deleuze nazywa *l'éternel retour*”³⁶. To rodzaj „terroru ontycznego”: Polska jako Conradowski temat literacki (a także *toutes proportions gardées* – powstanie styczniowe) jest „palimpsestem, tkwiącym między romantyczną, historyczną przeszłością i zatrzymaną w bezruchu teraźniejszością spoglądającą w posępną przyszłość”³⁷.

5. NORWIDA I CONRADA „KŁOPOTY Z TOŻSAMOŚCIĄ” W PERSPEKTYWIE ROKU 1863

5.1. POSTAĆ SOBOWTÓRA W ŚWIELE PERFEKcjonizmu MORALNEGO

Doświadczenie literackie Conrada jest łudząco podobne do doświadczenia Norwida. Podobny okazuje się także zestaw strategii, które pisarze obierają, chcąc znaleźć odpowiedni sposób ekspresji dla swoich przekonań. Jak stwierdził Acheraïou, „o sztuce Conrada, tak jak i o jego własnym życiu powiedzieć można, że traktuje o *brisure* i zszywaniu, o utracie i próbach rekonwalescencji, o fragmentacji i ponownym zebraniu w całość”³⁸. O ideale *bricolage*’u przyświecającym Norwidowskiemu cyklowi *Vade-mecum* wypowiedział się już Rolf Fieguth. Wielokrotnie rekonponowany „pamiętnik Artysty” określił z kolei za Umberto Eco „dziełem otwartym” Tomasz Mackiewicz³⁹. Obydwaj pisarze nie tylko wykorzystują

³⁴ A. Acheraïou, dz. cyt., s. 234.

³⁵ Tamże, s. 235.

³⁶ Tamże, s. 238.

³⁷ Tamże, s. 239.

³⁸ Tamże, s. 241.

³⁹ Por. R. Fieguth, *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4, s. 13-55 oraz T. Mackiewicz, „Vade-mecum” Norwida jako dzieło otwarte [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005, s. 302 i n.

w swoich utworach postać sobowtóra, lecz także – wnikliwie ją reinterpretują: Conrad, tworząc Legatta w *Tajemnym wspólniku*, Norwid natomiast, budując sylwetkę Barchoba w *Quidamie*. Norwidowsko-Conradowskie „kłopoty z tożsamością” zyskują wyraz nie tylko na tle mrocznych *alter ego* bohaterów utworów, lecz także – wobec „sobowtórów doskonałych”: Lingard z *Ocalenia* to „wyidealizowane ja Almayera” – podobnie jak Tyrtej jest idealnym sobowtorem Omegitta z *Za-kulisami*, a Gotard Pszon-Kean – sobowtorem Jerzego z *Aktora*. Perfekcjonizm jest cechą determinującą ogół dążeń moralnych w uniwersach Norwida i Conrada: potrzebę jego stosowania uzmysławia m.in. „lepsze Ja”, które w świecie Norwidowskim niekiedy nakłania do rywalizacji i konkurencji z sobowtorem (przypadek Jerzego w *Aktorze*), w Conradowskim zaś – doprowadza do pesymistycznego osądu i kompromitacji własnej, na ogół wyimaginowanej kondycji (Almayer w *Szaleństwie Almayera*). To wreszcie, na co kładzie szczególny nacisk Acheraïou, to jest, że w piśmarstwie Conrada chce się „zwrócić uwagę czytelnika na te szare strefy tekstu, składające się ze znaczeń i pominięć, które stanowią uprzywilejowaną domenę znaczenia”⁴⁰, wypowiedział także w obrębie norwidologii Wiesław Rzońca, m.in. w swojej interpretacji *A Dorio ad Phrygium* z pracy *Norwid – poeta pisma*. Zarówno Acheraïou w odniesieniu do strategii pisarskich Josepha Conrada, jak i Rzońca – nawiązując do technik Norwidowskich – podkreślają funkcję czytelnika jako jedyne „mistrza »wieloznacznej syntezy«”:

Można by zatem powiedzieć, że w przypadku, gdy mamy do czynienia ze skumulowanymi znaczeniami pozostającymi w związku interferencji, mistrzem „wieloznacznej syntezy” jest nie Norwid, ale sam czytelnik. Mistrzostwo tutaj wiązać się będzie z ogólną intencją interpretatora i też zapewne w jakimś stopniu z hermeneutyczną odpowiedzialnością, tj. z umiejętnością powściągnięcia wyobraźni. Tak czy inaczej, to czytelnik powoduje, że całość jako pewien amorficzny obszar znaczeniowy przeradza się w konstrukcję – całość zorganizowaną wokół jakiegoś centrum⁴¹.

Na to samo zobowiązanie (autora wobec odbiorcy) wskazuje w obszarze epiki Conradowskiej Andrzej Zgorzelski – moc odczytywania ma zostać zastąpiona siłą doświadczenia, Norwidową „gałązkę czytania” z *Quidama* należy więc przełamać tak, jak „przełamałoby się iluzję lektury”⁴². Zadaniem tekstu, także faktycznym celem lektury, jest rozpoznanie kosmosu życia, a poza tym – przebadanie procesu tworzenia oraz zrozumienie

⁴⁰ A. Acheraïou, dz. cyt., s. 244.

⁴¹ W. Rzońca, *Amorficzny las czy muzeum?* [w:] tegoż, *Norwid – poeta pisma*, Warszawa 1995, s. 54.

⁴² A. Zgorzelski, *Conradowskie dystanse* [w:] tegoż, *O nowelach Conrada. Interpretacje*, Gdańsk 1984, s. 90.

jego wewnętrznego uwikłania w żywiołach rekonstrukcji oraz destrukcji. Conradowski utwór jest „produktem” stwarzania dzieła literackiego jedynie w tym jednym względzie, w którym wskazuje on na istotę kreacji literackiej jako procesu poprzedzającego „efekt” w postaci skończonej, umotywowanej fabularnie, jednolitej realizacji. Procesu, dodajmy, nigdy w owym „efekcie” nie dookreślonego. Rozpoznanie Conradowskiego „dzieła w porządku stawania się” jest – podobnie jak w wypadku Norwida – częścią „hermeneutycznej odpowiedzialności” czytelnika, decydującą próbą jego „mistrzostwa syntezy”:

Nie wystarcza oto pisarzowi poinformowanie swego odbiorcy o kreacyjności każdego postrzegania, powiadomienie go tylko o twórczym charakterze procesu relacjonowania. Trzeba jeszcze tego odbiorcę wprowadzić w doświadczenie takiej kreacji, sprawić, aby uczestniczył w tym procesie jak najbardziej samodzielnie. Trzeba przełamać iluzję lektury, trzeba ustawić odbiorcę w pozycji współtwórcy opowieści, powstającej w jego obecności, należy unaocznic mu doświadczalnie proces budowania świata w wypowiedzi jednostkowej, niepowtarzalnej, ulotnej. Trzeba przenieść informację z poziomu powiadomienia w poziom doświadczenia⁴³.

„Świadomość narracyjna w dziele Conrada” jest zdaniem Acheraiou „rozdartą między zaangażowaniem i dystansem, wyjawianiem i skrywaniem, ukazaniem i elizją”⁴⁴. Tę samą ambiwalencję wykorzystał Norwid (przede wszystkim w epice), wpisując ją w ramy swojego intelektualistycznego światopoglądu. Dla jednego i drugiego z pisarzy był to jeden z owoców inspiracji symbolizmem. Norwid „posługiwał się narzędziami ekwiwalencji typu »jak gdyby«, »tak jak«, uzyskując efekt obserwacji mimowolnej i »półobecnej«. Wzmagał w ten sposób – jak określa to Rzońca – poczucie spontaniczności »dziania się« i »tworzenia« ludzkiego świata, co na przełomie wieków zyskało wymiar historiozoficzny i estetyczny w myśli Bergsona”⁴⁵.

Na szerokie zastosowanie narzędzi ekwiwalencji w nowelach Conrada wskazywał we wnikliwym studium *Conradowskie dystanse* Andrzej Zgorzelski: „sama stylistyka narracji Conradowskiej, tak obfitująca w wyrażenia »jak gdyby«, »niby«, »zdawało się«, »przypominało to« itp., daje się odczytać jako implikowane stwierdzenia o kreacyjnej naturze każdego postrzegania i każdego procesu relacji”⁴⁶. Dzieje się więc tak, że „odbiorca dowiaduje się z samych sformułowań, z samej składni zdania o transformacyjnej roli

⁴³ Tamże.

⁴⁴ A. Acheraiou, dz. cyt., s. 244.

⁴⁵ W. Rzońca, *Wyznaczniki premodernizmu dzieła Norwida* [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 376.

⁴⁶ A. Zgorzelski, dz. cyt., s. 89.

dystansu”⁴⁷. Że może być to chwyt *par excellence* bergsonowski – podobnie jak wyprzedzający epokę bergsonizmu, rodzący się *ante rem*, prekursorski chwyt Norwida – domyślamy się dzięki sugestii Iana Watta, zawartej w monografii *Conrad w wieku dziewiętnastym*: „Bergson biadał w roku 1889, że powieściopisarze, oddzielając od siebie chwile czucia, rozciągając »nasze dusze w jednolitym czasie«, nie potrafili ukazać »nieskończonego przenikania się tysiąca różnych wrażeń, które przestały już istnieć z chwilą ich nazywania«”. Conrad, najczęściej „przy pomocy Marlowa” – do czego żywi przekonanie Watt – „zbliża się do wyrażania »delikatnych i przelotnych wrażeń indywidualnej świadomości«, znacznie bardziej niż wcześniejsi powieściopisarze, na których uskarżał się Bergson”⁴⁸.

5.2. NORWID W PLANIE POLSKIEGO SPORU O CONRADA (1898–1899)

Porównując postaci epickie obu pisarzy, napotykamy również znaczne różnice. Bohaterów Conradowskich milczenie doprowadza w ostateczności na krawędź „lingwistycznego bankructwa” (A. Acheraïou⁴⁹), dla bohaterów Norwidowskich – staje się analogonem „mowy” (M. Buczkówna⁵⁰), a nawet – Rimbaudowską „śpiewającą myślą” (W. Rzońca⁵¹) w myśl zasady fundującej „związek aktywności intelektu z milczeniem” (J.W. Gomułicki⁵²).

Należy podkreślić, że Polska nie stała się nigdy dla Norwida rodzajem „metafory konceptualnej”, a Francja okresu Drugiego Cesarstwa nie okazała się żadnym „wcieleniem” ani też „reanimowanym ciałem wyidealizowanej ojczyzny”⁵³: tak jak Anglia dla Conrada według Acheraïou. Należy powiedzieć więcej, Conradowskie kłopoty z „podwójną

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984, s. 340.

⁴⁹ A. Acheraïou, dz. cyt., s. 249.

⁵⁰ „Norwid, poeta »całości« słowa, spotyka się ze współczesnym teoretykiem strukturalizmu Rolandem Barthes’em, który stwierdza, że »współczesna poezja określa się zawsze jako zabójstwo języka, jako przestrzenny, zmysłowy analogon milczenia«”. M. Buczkówna, *Jak... [w:] Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*, Warszawa 1986, s. 81.

⁵¹ W. Rzońca, *Premodernizm...*, dz. cyt., s. 377.

⁵² J.W. Gomułicki, *Wstęp [w:] C. Norwid, Czarne kwiaty, Białe kwiaty*, Warszawa 1965, s. 47.

⁵³ A. Acheraïou, dz. cyt., s. 242.

tożsamością”, a także walka pisarza z Jungowskim cieniem kraju ojczystego⁵⁴, najpewniej wzbudziłyby w Cyprianie Norwidzie rozczarowanie, a nawet – swoisty niesmak. Nie uważam, aby poeta – a w momencie ukazania się w Polsce *Emigracji zdolności*, rozmowy Wincentego Lutosławskiego z Conradem, Norwid kończyłby 78 lat – nie mógł dołączyć do grupy pisarzy polskich atakujących autora *Szaleństwa Almayera* na łamach „Kraju”. To wbrew pozorom bardzo możliwe: Orzeszkowa i Norwid mogliby mówić jednym głosem, choć z zupełnie innych powodów⁵⁵.

Wypowiedzmy wpierw potencjalną część wspólną ich krytyki „kłopotów Conrada z tożsamością”. Potępienie pisarza przez Orzeszkową, jakkolwiek niesprawiedliwe, dokonuje się z wyraźnie określonych powodów. Orzeszkowa uzasadnia swoją ostrą ocenę po Spencerowsku: „Zdolność twórcza to sama korona rośliny, sam szczyt wieży, samo serce serca narodu. I ten kwiat, ten szczyt, to serce odbierać narodowi swemu i oddawać Anglosaksonom, którym ptasiego mleka nawet nie brakuje, dlatego że drożej za nie płacą!”⁵⁶.

Zakładany tutaj osąd Norwida nie byłby potępieniem Conrada „w stylu Orzeszkowej”, pozostałby zapewne jednak dotkliwą krytyką jego osoby. Dowodzą tego właśnie niektóre

⁵⁴ „Ponieważ Polska, zgodnie z jego własną koncepcją odnośnie do pozycji, jaką pisarz zajmuje w swoich utworach, pozostaje obecnością bardziej wywnioskowywaną niż widzianą, czytelnik świadom jest, że byłoby absurdem oczekiwać jej wyraźnego i jawnego przedstawienia – pisze Acheraïou – spodziewa się on czegoś na kształt niewyraźnej, mglistej obecności, wykazującej podobieństwo do Jungowskiego »cienia« lub do tego rejonu jaźni, którego świadomość chciałaby się pozbyć i którego istnieniu stara się zaprzeczyć”. Por. tamże, s. 235.

⁵⁵ Dyskusję w środowisku polskim zapoczątkował artykuł Wincentego Lutosławskiego pt. *Emigracja zdolności*, „którego prostoduszność – jak ujmował to Zdzisław Najder – graniczyła z prymitywizmem”. Tekst zawierał wyimki rozmowy Conrada z Lutosławskim przeprowadzonej latem 1897 roku: „Niedawno w angielskiej literaturze odznaczył się nasz rodak, Konrad Korzeniowski, emigrant z roku 1863, znany pod pseudonimem: Joseph Conrad. Powieści jego cechuje polska szlachecka fantazja, wybujała podczas długoletnich wędrówek wśród wysp Oceanu Spokojnego. Gdym go odwiedził na wsi pod Londynem, postawiłem mu zwykłe pytanie: »Dlaczego Pan nie pisze po polsku?« – »Panie! zbyt cenię naszą piękną polską literaturę, abym do niej miał wprowadzać moją nieudolną fuszerkę. Ale dla Anglików wystarczają moje zdolności i zapewniają mi chleb«. Spisana z pamięci odpowiedź Conrada wywołała szereg ataków polskich pisarzy, zwłaszcza: umiarkowaną krytykę Tadeusza Żuka-Skarszewskiego i agresywną filipikę Elizy Orzeszkowej, oskarżających autora „powieści poczytnych i opłacających się wybornie” o „rzecz śliską i niesmaczną, podłazącą pod gardło”. Swoją replikę autorka *Marty* skwitowała stanowczo: „Nad powieściami pana Konrada Korzeniowskiego żaden podłotek polski nie uroni łzy altruistycznej ani szlachetnego postanowienia nie poweźmie”. Cyt. za: Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, t. 1, Warszawa 1980, s. 361-363.

⁵⁶ „Kraj” nr 12/1899, cyt. za: E. Orzeszkowa, *Listy zebrane: Do redaktorów i wydawców*, Wrocław 1954, s. 374 (*Komentarz do listu 52: Orzeszkowa-Pilz*).

z wypowiedzi poety z okresu powstania styczniowego. Autor *Szaleństwa Almayera* – w tym stopniu jako jedyny Polak w XIX wieku – był w stanie spełnić Norwidowskie marzenie o „człowieku zbiorowym” i powołaniu przez niego „wyżyny form”. Jeśli mówiłby więc w pełni otwarcie o „sprawie polskiej”, stworzyłby nowoczesną, narodową teodyceę w perspektywie teodycei międzynarodowej, a więc: „pojął Polskę ze stanowiska Ludzkości”. Potrzebę tę Norwid wyrażał najdobitniej w listach poświęconych polityce Aleksandra Wielopolskiego oraz działaniom społecznym Andrzeja Zamoyskiego:

Margrabia W. pojął Polskę jak człowiek umiejący geografię, to jest nie zakrywający sobie oczu, że my, czy zwycięzcy, czy pobici, będziemy graniczyć z narodem moskiewskim. Hrabia Zamoyski, jako najczystsze imienia w Polsce dziedzic, unieruchomiony został przez symboliczność imienia Zamoyskich i pojął Polskę jak historyk, słowem: margrabia jak geograf – hrabia jak historyk – Rząd Narodowy pojął Polskę jak konspirator – nikt przeto nie pojął Polski ze stanowiska nie już geografii, nie już historii, ale Ludzkości.

(CN IX, 119)

Czy pisarstwo Conrada, oparte według „recepty Norwidowskiej” na stworzeniu polskiej teodycei narodowej, mogło rzeczywiście zaistnieć? i czy nie stałoby się – jak wskazywała już Eugenia Łoch – powieleniem wątków polskich w powieściach Żeromskiego? Jeśli podjąć wskazania Norwida i odnieść je do grupy pisarzy modernistycznych w Polsce, Żeromski, nie nikt inny – spełniłby jego literackie postulaty (nade wszystko: jako twórca *Popiołów*). Co więcej, dałby się także określić jako Conrad „sprawy polskiej” albo Conrad wychodzący z „cienia Polski”. Żeromskiego z Conradem łączą niewątpliwie nie tylko kreacje „apokaliptycznych wizji świata”, lecz także – ich wspólny rodowód spleciony z tym samym „biograficznym genotypem”: powstanie styczniowe. „Katastrofizm Żeromskiego – jak starała się wykazać Łoch – wynikał z przejęcia się problemami własnego narodu, podczas gdy Conrad własne przeżycia polskiego losu włączył w cywilizacyjne obszary, związane z systemem kolonialnego wyzysku ludności afrykańskiej”⁵⁷. W tym kontekście szczególnie poruszające muszą się wydać słowa Żeromskiego wypowiedziane w 1924 roku (po śmierci autora *Jądra ciemności*) – w rok przed własną śmiercią, w związku z planami założenia PEN-Clubu w Warszawie:

⁵⁷ Por. E. Łoch, dz. cyt., s. 193-194. Zdaniem Łoch największą łączność tematyczną z *Jądrzem ciemności* utrzymują *Wierna rzeka*, *Echa leśne* i *Rozdziobią nas kruki, wrony* – Conrad mógł poznać te utwory Żeromskiego dopiero w okresie dwukrotnego pobytu w Polsce. Por. tamże, s. 189.

Zdołamy dać Anglikom polskie widzenie Conrada, sprawiedliwe, bezstronne, przenikliwe, a uwydatniające niejasne dla Zachodu kryjówki jego duszy. Bo my tylko jesteśmy w stanie zrozumieć go zupełnie, odczuć, co mówi jawnie, a co ukrywa, co tai i co symbolami zasłania⁵⁸.

Żeromski chciał stać się więc „tłumaczem Conrada” dla angielskich powieściopisarzy, zwłaszcza w kwestii egzegezy „metafory ducha nawiedzającego” to pisarstwo. Spośród wszystkich porównań między nim a Conradem największy dramatyzm zachowało to zawarte w eseistyce Józefa Czapskiego, w zbiorze *Czytając*. Los Conrada nie mógł zostać w literaturze polskiej przez nikogo powtórzony: autor *Szaleństwa Almayera* „wzniósł się do wyżyn doskonałości literackiej, których nie osiągnął żaden pisarz jego pokolenia”⁵⁹.

Ową wyjątkowość motywował – łączony tutaj z Norwidowskim – Conrada dramat inności, który mimo że nie miał swojego odpowiednika w doświadczeniach jego polskich rówieśników-pisarzy, znalazł wśród nich tłumacza i wyraziciela: był nim zdaniem Czapskiego Żeromski⁶⁰. Syn Korzeniowskiego „był jakby zmuszony wewnętrznie opuścić swój kraj, wyrzec się języka, stać się obcym pisarzem w obcym świecie, aby w końcu znaleźć atmosferę, w której był zdolny stworzyć dzieło wolne od bezpośredniej tendencji, od dydaktyzmu”⁶¹:

⁵⁸ S. Żeromski, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, Warszawa 1928, s. 147.

⁵⁹ J. Czapski, *Proust w Griażowcu* [w:] *Czytając*, Kraków 1990, s. 149.

⁶⁰ Pisarze spotkali się zaledwie raz – w pierwszych dniach sierpnia 1914 roku, właśnie w „Konstantynówce”, do której zjechał Żeromski po ukończeniu prac nad *Zamiecią*. Jedynej rozmowy Conrada z autorem *Wiernej rzeki* Aniela Zagórska nie odnotowała. Rok po spotkaniu pisarzy, 28 sierpnia 1915 roku, Żeromski wygłosił w Zakopanem rozslawiony z czasem odczyt *Literatura a życie polskie*, w którym – jak stwierdził Zabierowski – należy doszukiwać się śladów „nawróceń” poczynionych przez Conrada. Odczyt Żeromskiego, co ważniejsze, w sposób kongenialny wpisuje się w postulaty literackie Norwida, w jego marzenie o powołaniu „człowieka zbiorowego” na „wyżynie form”: „Kilkakrotnie sztuka polska usiłowała wyłamać się z klauzuli obowiązków, które na nią wkłada świadomość niedoli powszechnej. Chciała zbliżyć się do sztuki europejskiej, stanąć z nią w jednym szeregu, stać się twórczością czystą, wolną od jakiegokolwiek ubocznego bodźca i zabarwienia. Tymczasem nasi wielcy pisarze są dla świata dalecy i obcy. Przez swą niezniszczalną i zawsze obecną cechę narodową twórczość polska ma pewien stały wyraz i styl, niby owe drzeworyty japońskie Surimona, które tylko w jednym egzemplarzu istnieją. W wielkich czytelnich stolic Zachodu nie ma naszych pisarzy. Nie przynosimy światu wiadomości artystycznej o zawiłościach duszy człowieka. Mówimy wciąż o zawiłościach duszy Polaka”. Cyt. za: S. Zabierowski, *Stefan Żeromski* [w:] tegoż, *Dziedzictwo...* dz. cyt., s. 11.

⁶¹ J. Czapski, dz. cyt., s. 149.

Nie zostało to dane Żeromskiemu, który miał talent nie mniejszy niż Conrad – konstatowała Maria Janion w szkicu *Conrad wobec dylematu polskiego romantyzmu* – nie opuścił kraju. Poświęcił doskonałość swego dzieła „dla najszlachetniejszego wprawdzie, lecz bądź co bo bądź użytecznego celu”. Żeromski wiele uczynił, by spopularyzować Conrada w Polsce. Widział w nim nie zdrajcę (jak Orzeszkowa), lecz „brata, który w świecie wolności mógł zrealizować wszystko to, czego sam musiał się wyrzec, w sobie kaleczyć”⁶².

Nie tylko Conrad był „duszą polską w ciemności żyjącą” (jak pisarz uskarżał się w liście do Wincentego Lutosławskiego). To samo, choć z innych względów, można powiedzieć o Żeromskim. Polska w powieściach Conrada – jako trop, figura, a także fantom – odsyłała zdaniem Acheraïou do „kraju, opróżnionego ze swojej politycznej i kulturowej tożsamości, faktycznie zredukowanego do formy bez treści i ciała bez życia”⁶³. Do Jungowskiego cienia. Należy podkreślić, że do odrzucenia tego typu obrazowania wzywał Norwid – zwłaszcza w listach z okresu powstania styczniowego:

Cały mózg Polski od wieku przeszło nie jest umieszczony na tej wyżynie formy człowieka zbiorowego, gdzie mózg bywa, ale w pośladkowych nizinach i czaszce wręcz przeciwnych. Nic więc logicznego być nie może – a że historia nie cierpi próżni, więc zapełnia ten rozstęp przypadkami, trafami, akcydensami, nieszczęściami, co 15 lat.

(CN IX, 122)

Przed takim ujęciem „sprawy polskiej” przestrzegał autor *A Dorio ad Phrygium*, apelując o literaturę mogącą dokonać nie tylko samorozpoznań (jak w czasie wcześniejszego powstania chciał Maurycy Mochnacki w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku XIX*), lecz także – wielorakich samoprzezwyciężeń. Najpełniejszy wyraz temu „nieromantycznemu” przekonaniu poety dał Zdzisław Łapiński. Kategorii samowiedzy Norwid:

nie pojmował jako odkrywania mistycznej tożsamości historycznej, jako faktu irracjonalnego, na który jesteśmy z góry skazani, lecz jako proces uprzytomniania przez jednostkę, grupę, społeczność, wszystkich ograniczeń i determinant naszego życia. Celem był tutaj akt twórczego przekształcenia ślepo na nas działających sił w siły, regulowane naszą rozumną i realistyczną intencją⁶⁴.

Pod tym względem dzieła Conrada – nie licząc jego szkiców politycznych – mogłyby się jawić jako swoiste „fabuły posttraumatyczne”, w których o Polsce mówi się „głosem

⁶² M. Janion, *Conrad wobec dylematu...*, dz. cyt., s. 129.

⁶³ A. Acheraïou, dz. cyt., s. 252.

⁶⁴ Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1971, s. 134.

ściszym, zrezygnowanym i niejawnym”. Przyznajmy, taki osąd – jeśli zaistniałby wypowiedziany przez Norwida choćby w 1899 na marginesie dyskusji wokół artykułu Lutosławskiego, byłby do głębi niesprawiedliwy. To upraszczające obrazowanie było dla Conrada rodzajem dramatycznej konieczności, niemal fatum. Jak określił to autor studium *Cień Polski*, pisarz usiłował „złożyć dwie przysięgi naraz”⁶⁵, był więc w tym aspekcie nad wyraz podobny do tytułowego bohatera swojej powieści *Nostromo*, którego przezwisko oznaczało „naszego człowieka” (*nostro uomo*). Jak zauważył wśród innych Wole Soyinka, autora *Lorda Jima* nigdy nie opuściła zastanawiająca ambiwalencja zachowań. Czy była wywołana potrzebą asekuracji, przeżyciem inności, pragnieniem dyskursywizacji doświadczenia wygnańczego? Conradowski umysł „zarzucał kotwicę na obcym terytorium, a jednocześnie upewniał się, że pozostaje ona w położeniu o krok od tego obcego środowiska”⁶⁶.

Postawa Norwida była dokładnie odwrotna, a zarazem, co paradoksalne i właściwe tylko tym dwu pisarzom – odpowiadała postawie Conrada. Choćby w aspekcie szyfrowania tematu polskiego. W twórczości autora *Vade-mecum* – jak podkreślał to już Łapiński – „problematyka polska jest tak bardzo bogata i zróżnicowana, tak przenikająca w zamaskowanej postaci do najbardziej nawet niezwiązanych z nią tematycznie utworów, że można ją pokazać jedynie na zasadzie dość przypadkowych próbek”⁶⁷. Norwid dawał temu wyraz także poza literaturą, prezentując w środowisku emigracyjnym niezliczone autorskie projekty społeczno-polityczne: „z okazji wystawy światowej w Londynie przygotował własne propozycje, które miały zmanifestować naszą obecność we współczesnej cywilizacji przemysłowej. W czasie powstania styczniowego opracował koncepcję instytucji, która miała dopiero później powstać pod nazwą Czerwonego Krzyża. W tym samym czasie domagał się założenia »kongresów militarnych«. Każdą z inicjatyw traktował jako przedsięwzięcie narodowe, uzupełniające „wkład Polski na rzecz międzynarodowego postępu”. W kraju – jak wyliczał dalej Łapiński – Norwid „proponował założenie Towarzystw Przyjaciół Pracy i dawał zarys ich programu”, „na zamówienie z Krakowskiego przygotował projekty chałup chłopskich”, a „dla prasy polskiej określił dokładny kierunek oddziaływania ideologicznego na Wschód i Zachód”⁶⁸. Jeśli do tekstów i wypowiedzi twórcy *Promethidiona* o Polsce zastosować kategorie Jungowskie – jak uczynił to Acheraïou w odniesieniu do Conrada –

⁶⁵ A. Acheraïou, dz. cyt., s. 250.

⁶⁶ W. Soyinka, *Exile: Thresholds of Loss and Identity*, „Anglophonia” 7 (2000), s. 63.

⁶⁷ Z. Łapiński, dz. cyt., s. 141-142.

⁶⁸ Tamże, s. 136.

„cieniem” okaże się Rosja, wobec której zdaniem Łapińskiego „perspektywa myślowa Norwida została unieruchomiona”, tworząc z kraju carów „figurę zmitologizowaną, świadome upostaciowanie rozmaitych, negatywnych wartości”⁶⁹.

Mimo to nad różnicami w strategiach epickich i szerzej pisarskich Norwida i Conrada dominują podobieństwa. Ujawnia się to zwłaszcza w problematyce „kłopotów z tożsamością”. „Quidamizacja”, rozumiana jako depersonalizacja Norwidowskiego bohatera, który „nie podlega regułom historiozoficznego przeznaczenia, lecz będąc pólanonimowym, staje się dziełem (i ofiarą) przypadku”⁷⁰, okazuje się możliwa do wytropienia zarówno w kreacjach bohaterów Norwida, jak i Conrada. Conradowskie postaci, „symbolizując marginalność i wyobcowanie, nigdzie długo nie zagrzewając miejsca, nie tylko – zdaniem Acheraïou – rozbijają linearność narracji i podważają oświeceniowe koncepcje przestrzeni i czasu, ale jawią się również jako nieuchwytnie znaki, trudne do odczytania”⁷¹. Podobnymi określeniami do tych, które w noweli *Amy Foster* wykorzystano do opisu tytułowej bohaterki, mógłby posłużyć się narrator *Quidama*, charakteryzując Zofię z Knidos. I nie ma jakkolwiek znaczenia, że postać Amy została przez Conrada skonstruowana jako uosobienie głupoty, Zofii zaś przez Norwida – jako wcielenie mądrości. W toku „quidamizacji” obie sylwetki zostają ze sobą zrównane: „Kennedy [drugoplanowy bohater noweli *Amy Foster* – K.S.] opisuje »bezwład jej umysłu«, »dziwny brak czegoś określonego w wyglądzie«, jej »nieme oczy« i jej »tępą naturę«” (C. Kaplan)⁷². Podobnie i Zofia z Knidos, poetessa – jest „pustym znakiem wielkiej, natchnionej sztuki” (A. Kuik-Kalinowska)⁷³, „wspomnieniem po umarłym pięknie”, a nade wszystko – „kobietą bezwonną i kapryśną, której pochlebiają hołdy złotej młodzieży” (E. Bieńkowska)⁷⁴, wypijającą wreszcie śmiertelną truciznę tak, „jak się dzieci bawią w swej pościeli” (pieśń XXVII, w. 62; CN III, 228).

⁶⁹ Tamże, s. 131.

⁷⁰ W. Rzońca, *Premodernizm...* dz. cyt., s. 18.

⁷¹ A. Acheraïou, dz. cyt., s. 246.

⁷² C. Kaplan, *Conrad – Polak: z pewnością nie „jeden z nas”* [w:] *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011, s. 283.

⁷³ A. Kuik-Kalinowska, „*Poetesse dicit*”. *Zofia-artystka i Zofia-kobieta w „Quidamie”* [w:] „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, Lublin 2011, s. 359.

⁷⁴ E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu wielkiej ojczyzny. O poemacie „Quidam” Cypriana Norwida*, „Miesięcznik Literacki” 1974 nr 4, s. 41.

5.3. NORWIDA I CONRADA „KŁOPOTY Z TOŻSAMOŚCIĄ” WOBEC LEGENDY ROKU 1830

Skomplikowaną odrębność postaw Norwida i Conrada wobec „sprawy polskiej” uwidoczni również stosunek obu pisarzy do powstania listopadowego. Conrad do tematu listopadowego wraca chętnie, zużytkowując go jako mit literacki szyfrujący temat styczniowy, m.in. w noweli *Księżę Roman*. Inaczej rzecz się ma z Norwidem. Tematowi listopada roku 1830 autor *Fulminanta* nie poświęcił w ciągu 43 lat aktywności twórczej żadnego ze swoich utworów. Co do powstania styczniowego: artysta zwykł nawet twierdzić, że jak Kasandra przepowiedział jego wybuch, tworząc *Quidama*. Norwid nie utrwalił wypowiedzi o polskim dramacie romantycznym bezpośrednio związanym z powstaniem listopadowym: mimo całej historii odwołań do dramaturgii Słowackiego z *Dodatkiem o „Balladynie”* na czele, brak w *Kalendarzu życia i twórczości Cypriana Norwida* jakiegokolwiek odniesienia do *Kordiana* (sic!). Do Mickiewiczowskiej *Reduty Ordon* Norwid odwołał się zaledwie raz – i to dopiero w liście z 12 października 1875 roku do Bronisława Zaleskiego: „Aż, aby dać sobie radę wśród tej atmosfery, zdecydował się Adam Mickiewicz wysadzić im prochem redutę Ordon i Ordon samego (do dziś zdrowego i żywego)” (CN X, 62).

To nie oznacza jednak obsesyjnego unikania tropów listopada 1830 roku w dziele Norwida. Cel poety jest wyraźnie inny. Wyraża go nadzieja zapoczątkowania twórczej, uzdrawiającej literaturę narodową renowacji mitów patriotycznych, stworzonych przez polskich wieszczów w dramacie romantycznym. Jej przykład przynosi Norwidowska liryka powstania styczniowego, zwłaszcza wiersz *Do wrogów – pieśń*, dość jednoznacznie odwołujący się w sposobie obrazowania do *Ustępu* III części *Dziadów*⁷⁵, zapowiada zaś nie co innego, lecz poemat *Quidam* (1857) – stworzony jako „*Anty-Irydion*”, czy może raczej z perspektywy antyinsurekcyjizmu poety: jako „*Irydion* przeciwko nowemu powstaniu”⁷⁶.

Także w Conradowskiej wizji Rosji – zdaniem Marii Janion – zwłaszcza we *W oczach Zachodu* i *Tajnym agencie*, daje się dostrzec silny wpływ Mickiewiczowskiego *Ustępu*. Jednak sam wallenrodyzm autor *Wyrzutka* zastępuje ideałem „dobrej służby”, mimo że

⁷⁵ Jako pierwsza zwróciła na ten kontekst uwagę Zofia Stefanowska. Por. tejże, *Norwida spór o powstanie* [w:] *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, red. J.Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1964, s. 86-87.

⁷⁶ Jak oceniał to Wiktor Weintraub, nawet przemówienie Norwida w rocznicę zrywu „nie przynosiło pochwały powstania styczniowego i nie mogło służyć jako dowód, że z upływem czasu Norwid zmienił stosunek do powstania”. Por. W. Weintraub, dz. cyt., s. 15.

„z całą premedytacją tworzy w *Księciu Romanie* życiorys postaci ukształtowanej na modłę romantycznej biografii powstańca i męczennika”. To rodzaj protobiografii, jak zauważa Janion, „romantyczna legitymacja własnej duchowej genealogii”, a zarazem „dydaktyczny i hagiograficzny życiorys”⁷⁷. „Nie o dowodzenie i chwałę tu idzie – argumentuje w którymś z momentów akcji noweli książkę Sanguszko – postanowiłem pójść sam i nierozpoznany walczyć jako prosty żołnierz” (JC XXIV, 47, w przekł. H. Carroll-Najder). Czy zatem rzeczywiście o romantyczną legitymację tu idzie? Przedstawiony cytat wskazuje raczej na przewyciężenie mitologii prometejskich, nie zaś – na ich wzmocnienie, czy nawet rewaloryzację. Także *Quidam* – wygnańcza protobiografia Norwida, opiera się na motywach „braku rozpoznania” i „prostoty”. Prostý i święty Sanguszko może także wzbudzić skojarzenia z innym Norwidowskim *porte parole*, Mak-Yksem z *Pierścienia Wielkiej-Damy* (1872).

Negatywny stosunek Norwida do insurekcji listopadowej przypieczętowała odmowa uczestnictwa poety w uroczystościach pięćdziesięciolecia powstania w 1880 roku. Artysta na niej nie poprzestał – jako uzasadnienie decyzji przedstawił specjalną notę oraz szczególnego rodzaju filipikę nazwaną *Listem o mogile i mogiłach*, wymierzoną przeciwko „periodom oralnego rapsodyzmu” (CN VI, 580-584). Wcześniej – dwa zaproszenia tego rodzaju zostały przez Norwida nie tylko przyjęte, lecz także – zaowocowały tekstami okolicznościowych przemówień: *Głosem niedawno do wychodźstwa polskiego przybyłego artysty* wygłoszonym w ramach obchodów 16-ej rocznicy powstania listopadowego (1846) oraz *W rocznicę powstania styczniowego* zaprezentowanym w Czytelnii Polskiej w Paryżu 22 stycznia 1875 roku. Zaznaczmy: to dwa teksty skrajnie odmienne w temperaturze emocjonalnej. Dość powiedzieć o pierwszym, że – jak chce Wiktor Weintraub – „jest pryncypialnie krytyczny wobec samej idei insurekcji”, co uwidocznia się w gorzkim stwierdzeniu Norwida o „niecierpliwości w rzeczach narodowych”, zjawisku odsłaniającym swoje drugie mroczne oblicze – „rozdarcia historii” (CN VII, 9)⁷⁸. Zgoła inaczej poeta wieńczy orację o powstaniu styczniowym w 1875 roku. Konkluzja wywodu jest tym razem pojednawcza: „polska idea powstańcza nadal istnieje”, „powstanie »jest w zasadzie trwającym«” (CN VII, 95), a także (to stwierdza również korespondent z „Gazety Narodowej”, zainspirowany treścią przemówienia Norwida): „nie ma rocznic, ale tylko periody”⁷⁹.

⁷⁷ Por. M. Janion, dz. cyt., s. 142

⁷⁸ Por. W. Weintraub, dz. cyt., s. 5.

⁷⁹ Z. Trojanowiczowa i inne, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, dz. cyt., t. II: 1861–1883, s. 583. Także: CN VII, 95.

5.4. NORWID I POWSTANIE STYCZNIOWE JAKO DOŚWIADCZENIE TYPU MODERNISTYCZNEGO

Spośród badań norwidologów usiłujących określić stosunek poety do powstania styczniowego – przeprowadzanych zarówno w ramach monografii (Adam Krechowiecki⁸⁰, Zdzisław Łapiński⁸¹), jak i w specjalnie temu poświęconych studiach (Tadeusz Makowiecki⁸², Zofia Stefanowska⁸³, Wiktor Weintraub⁸⁴, Włodzimierz Toruń⁸⁵), najbardziej o aktualizujący komentarz dopomina się szkic Zofii Stefanowskiej, *Norwida spór o powstanie*. Zdaniem badaczki „manifestacje warszawskie wskrzesiły w twórczości Norwida problematykę Wiosny Ludów, klasyczną problematykę polskiej poezji romantycznej”⁸⁶. To anachronizm, zwłaszcza w perspektywie aktualnych badań nad nowoczesnością Norwida (Rzońca, Rzepczyński, Kuziak, Śniedziewski⁸⁷). Manifestacje roku 1861–1863, które Norwid, zdaniem Bachórza, mógł odczytywać jako „odrodzenie patriotyzmu”, w ocenie Stefanowskiej urastają do wydarzeń znamionujących momenty „pełni Norwidowskiej historiozofii romantycznej”: „spontaniczny i ogólny charakter ruchu był dla Norwida wskazówką, że przez wypadki warszawskie realizują się cele historyczne, a więc boże”⁸⁸. Argumentacja badaczki w wielu miejscach może wydawać się mało przekonująca: skoro Mickiewicz „w optyce Wiosny Ludów widział jeszcze wojnę krymską” – stwierdza Stefanowska – „w takiejże optyce zobaczył Norwid powstanie styczniowe: jako ostatni akt wypadków, które zaczęły się

⁸⁰ A. Krechowiecki, o *Cyprianie Norwidzie*, Lwów 1909, t. II.

⁸¹ Z. Łapiński, dz. cyt.

⁸² T. Makowiecki, *Norwid wobec powstania styczniowego*, „Pamiętnik Literacki” 1929, s. 564-581.

⁸³ Z. Stefanowska, dz. cyt.

⁸⁴ W. Weintraub, dz. cyt.

⁸⁵ Por. m.in. W. Toruń, *Norwid a Rosja. Uwagi na marginesie lektury rapsodu „Fulminant”* [w:] *Język Cypriana Norwida. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Pracownię Słownika Języka Norwida w dniach 4-6 listopada 1985*, Warszawa 1990 oraz tegoż, *Norwida powstańczy rapsod* [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, dz. cyt., a także „*Bić się umieją, a nie umieją walczyć*”. *Norwid o zmaganiach Polaków* [w:] *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Prof. Stefanowi Sawickiemu*, pod red. P. Chlebowskiego, W. Torunia, E. Żwirkowskiej i in., Lublin 2008.

⁸⁶ Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 73.

⁸⁷ Por. W. Rzońca, *Wyznaczniki premodernizmu dzieła Norwida*, dz. cyt., s. 373-379, S. Rzepczyński, *Norwid a nowoczesność* [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red M. Kuziak, Kraków 2009, s. 185-217, M. Kuziak, *Pejzaż nowoczesności? Listy C.K. Norwida* (artykuł w przygotowaniu do „Studiów Norwidianów” nr 30/2012), a także P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.

⁸⁸ Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 77.

w listopadzie 1830 r., w latach 1846–1848 rozgrywały się w Galicji i Poznańskim, a teraz oto dopełniały się znów na ziemiach Królestwa Polskiego”⁸⁹.

Stwierdzeniu Stefanowskiej przeczy przedstawiona przeze mnie propozycja odczytywania wątku listopadowego w dziele Norwida ze względu na jego fantomizację, tj. jako „tematu nieobecnego” w twórczości poety – tak, przypomnijmy, Bross określał wątek styczniowy w pisarstwie Conrada⁹⁰. Pisząc o powstaniu styczniowym, Norwid, w moim przekonaniu, bynajmniej nie czuł się artystą podsumowującym doświadczenie polskiego listopada 1830 z perspektywy przeżytego, międzypowstaniowego trzydziestolecia. Jako „ironiczny świadek katastrofy” (w pewnym sensie podobnie więc, jak organicznik-Bobrowski z tą jednak różnicą, że – przede wszystkim – jako polski i europejski premodernista), kreował kolejne gesty nadchodzącej nowoczesności. Nieporozumieniem jest odczytywanie ich przez Stefanowską jako oznak „patriotyzmu poety Wiosny Ludów”. Norwid apelował do Kraszewskiego o założenie polskiego dziennika powstania styczniowego celem jego rozpowszechniania w Europie, zwłaszcza we Francji. Nie oznacza to jednak – co jak się wydaje, arbitralnie założyła badaczka – że „miał przed oczami przykład Mickiewiczowskiej »Trybuny Ludów«”⁹¹. Po jej zawieszeniu w czerwcu 1849 Norwid nie pozostawił w korespondencji żadnego komentarza w tej sprawie. O upadku pisma powiadomił poetę nie kto inny, lecz Zygmunt Krasiński. Reakcji Norwida w kwestii likwidacji „Trybuny” należało więc się spodziewać. Podobnie „idea zwołania europejskiego kongresu militarnego”, a w szczególności „chrystianizacja metod wojennych”⁹², a poza nimi – pisanie not do Ludwika Mierosławskiego, przedłożenie Montalembertowi projektu szpitala dla rannych żołnierzy obu stron oraz wezwanie do utworzenia legionu rosyjskiego po stronie powstania zawarte w *Odezwie do rosyjskich mężów stanu*: te i inne fakty z dziejów politycznych inicjatyw Norwida w początkowej fazie powstania świadczą o tym, że artysta aspirował do roli modernistycznego już, nie zaś romantycznego „kierownika opinii”.

Nie tylko z tymi twierdzeniami Stefanowskiej trudno się zgodzić. Trudno uwierzyć w to, aby Norwid określał siebie „gawędziarskim retrogardystą” (CN VIII, 528) w tonie serio (ten cytat z listu z 1865 roku wykorzystała badaczka w zakończeniu swojego studium), co więcej – aby uważał, że jako ostatni romantyk – „rozminął się z historią”. Jego „usiłowanie,

⁸⁹ Tamże, s. 76.

⁹⁰ A. Bross, dz. cyt., s. 205.

⁹¹ Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 74.

⁹² Por. Z. Łapiński, dz. cyt., s. 141-142.

żeby przy pomocy aparatu pojęciowego historiozofii romantycznej zrozumieć wydarzenia nowych czasów”⁹³ sprawia wrażenie symplifikującej, badawczej projekcji Stefanowskiej.

Niestety, uproszczenie interpretatorki powtórzyła w *Projekcie krytyki fantazmatycznej* Maria Janion, zestawiając Norwida i Conrada ze sobą nie poprzez porównanie dwóch równoważnych projektów idiomatycznych, ale – ze względu na kontekst polskiego romantyzmu i Zygmunta Krasińskiego. To swoisty ewenement, zważywszy choćby na długość aktywności literackiej obu pisarzy (Norwid tworzył przez 4 dekady, Krasiński – jedynie przez 2,5): w studium Janion Norwid pełni funkcję „sekundanta” Krasińskiego, jego obecność warunkowana jest zazwyczaj przez jeden powód: jest nim niestety wzmocnienie argumentacji autora *Psalmów przyszłości* (Janion pisze: „rzekome Conradowskie »odstępstwo« objawia pewne rysy wspólne z myśleniem Norwida i Krasińskiego – nacechowanym indywidualizmem i personalizmem”⁹⁴, a także „Conrad pragnął odciąć polskość od pokrewieństw autokracji i rewolucji, których obecność piętnował w carskiej Rosji – podobnie jak Krasiński, podobnie jak Norwid”⁹⁵).

5.5. NORWIDA I CONRADA ROZWIĄZANIE „KŁOPOTÓW Z TOŻSAMOŚCIĄ”.

5.5.1. DROGA LAICKIEJ I CHRZEŚCIJAŃSKIEJ ETYKI HONORU

Jednym z najważniejszych epickich wątków łączących Norwida i Conrada jako moralistów, jest powrót do średniowiecznego ideału etyki honorowej, a tym samym – odrzucenie romantycznej etologii spiskowej (wallenrodyzmu)⁹⁶. Zwrotu ku praktykom honorowym dokonują Norwid i Conrad w oparciu o etos chrześcijański (Norwid) oraz laicki na podstawach chrześcijańskich (Conrad). Autor *Niewoli* nawołuje w dobie powstania styczniowego do chrystianizacji metod wojennych: „Norwidowi, który uważał się za członka

⁹³ Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 90.

⁹⁴ M. Janion, dz. cyt., s. 146.

⁹⁵ Tamże, s. 147.

⁹⁶ To także – jak się może zdawać – część Norwidowsko-Conradowskiego etosu szlacheckiego, głęboko weryfikowanego doświadczeniem tzw. dziewiętnastowieczności: „ideał średniowiecznego rycerza został zamieniony na ideał przedstawiciela klasy średniej – *gentleman* lub *gentilhomme*. Ossowska [autorka rozprawy o etosie rycerskim i jego odmianach – K.S.] zatrzymuje się na wskazaniu sublimacji rycerskiego poczucia honoru i powinności, jaka dokonała się w twórczości Conrada (...). W przypadku Norwida ethos rycerski przekłada się na kategorie indywidualnego wysiłku i pracy jednostki”. Por. Z. Dambeck, *Cyprian Norwid a tradycje szlacheckie*, Poznań 2012, s. 152.

zakonu maltańskiego i cenił *Don Kichota*, bardzo bliska była chrześcijańska tradycja rycerskich zakonów duchownych. (...) Żołnierz o rycerskiej postawie, *sans peur*, ale i *sans reproche*, mogący powiedzieć: »Żołnierzem jestem, cokolwiek-bądź robię«, oto ideał, ku któremu skłaniał się Norwid⁹⁷ – wskazywał w oparciu o analizę wybranych fragmentów *Fulminanta* Włodzimierz Toruń.

Cechy wojowników Jezusowych (*militia Christi*) mogą także zdradzać w pewnym stopniu niektórzy bohaterowie fabuł Conradowskich, nie tylko mężczyźni: MacWhirr, Lingard, Marlow, lecz także – niektóre kobiety: m.in. Lena ze *Zwycięstwa*⁹⁸. „Katolickości Conrada” oddzielne studia w conradystyce poświęcili Antoni Gołubiew (1948) oraz Leszek Prorok (1987)⁹⁹. Zdaniem Proroka laickie pojęcie honoru w twórczości autora *Lorda Jima* ma wbrew pozorom wiele wspólnego z wrodzoną ideą miłości chrześcijańskiej, zwanej przez apologetów *naturaliter Christiana*. „Nic nie wadzi, by w każdym spotkaniu z dziełem Conrada stwierdzać raz jeszcze, że duchowy rysunek jego bohaterów, zarówno tych stawianych na koturny, jak też pokazywanych ubocznie, że zachowanie ich w sytuacjach prawdziwie granicznych – że wszystko to znaczy stygmat pokrewieństwa właściwością, którą apologeta Tertulian przypisywał duszy ludzkiej w ogóle, uważając, iż jest powszechnie poza podziałami wiar i urojeń, *naturaliter Christiana*”¹⁰⁰. W tym samym tertuliańskim duchu przemawia Norwid w *Fulminancie*, budując wizerunek obywatela „wojska Chrystusowego” i chrześcijańskiego rycerstwa: „tyś jeszcze / Człowiek – tyś rycerz – inni, o tym wcale / Nie rozmyślając, ukryli błąd w chwale, / Jak kryją nicość w rymach mierni wieszcz – —” (CN III, 547-548). Modelem antyglorefikacyjnym posługiwał się również Conrad, tworząc *Księcia*

⁹⁷ W. Toruń, *Norwida powstańczy rapsod*, dz. cyt., s. 206-207.

⁹⁸ Por. W. Ratajczak, *Wobec Chrystusa. O „Zwycięstwie” Josepha Conrada* [w:] tegoż, *Conrad i koniec epoki żaglowców*, Poznań 2010, s. 42-60.

⁹⁹ A. Gołubiew, *Katolickość Conrada* [w:] tegoż, *Poszukiwania*, Kraków 1960 (w 1948 druk studium w „Znaku”) oraz L. Prorok, *Naturaliter Christiana* [w:] tegoż, *Inicjacje Conradowskie*, Kraków 1987. Jak zauważył już Adolf Nowaczyński, Józef Conrad-Korzeniowski mógł znaleźć się w gronie „ludzi pióra, którzy odwiedzali i słuchali kazań »polskiego św. Franciszka«, brata Alberta Chmielowskiego (i to ze Stanisławami Brzozowskim i Przybyszewskim oraz Stefanem Żeromskim). Por. A. Nowaczyński, *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia*, Poznań 1937, s. 66. Por. także, J. Majda, *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków 1999, s. 95. Poza tym kontekstem brak jednak odniesień do „katolickości” Conrada, model heroiczny w jego utworach zaś przywykło się odczytywać wyłącznie w kontekście laickim, jako akt „transcencji poziomej”, wzorzec dla kolejnych zwycięstw nad egzystencją i doświadczeniem. One właśnie stanowią o istocie Conradowskiego *masteringu*. Zob. jednakże w tej kwestii: W. Tarnawski, *Dwa świadectwa* [w:] tegoż, *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, Londyn 1972, s. 255-260.

¹⁰⁰ L. Prorok, dz. cyt., s. 120-121.

Romana – opowiadanie będące „rodzajem legendy biograficznej” zawierającej „postać rycerza bez skazy i trwogi” nakreśloną „konsekwentnie i do końca”¹⁰¹. „Nie o dowodzenie i chwałę tu idzie – uzasadniał decyzje Conradowski bohater – postanowiłem pójść sam i nierozpoznany walczyć jako prosty żołnierz. Dam ojczyźnie to, co mam do dania własnego, moje życie” (JC XXIV, 47). Zarówno Norwid, jak i Conrad, choć obaj szyfrują tematy swoich twórczości i opowiadają się za ezoteryczną koncepcją „języków ukrytych”, stają po stronie antywallenrodyzmu, a nad pochwałą konspiratorów i skrytobójców przedkładają bohaterów „otwartego boju z wrogiem”, *militia Christi*.

5.5.2. LINGWOESKAPIZM

Także pielgrzymstwo jest rodzajem służby *in militia Christi*, najpełniej przekonuje o tym wysoka frekwencja apostrof batalistycznych (do braci-żołnierzy, naczelników, oficerów i podoficerów) w Mickiewiczowskich *Księgach pielgrzymstwa polskiego*. Zarówno Norwid, jak i Conrad opowiadają się przeciwko wieszczemu „dyskursowi pielgrzymstwa-żołnierstwa”, kreując zamiast niego dyskurs alternatywny, włączający się w analizę modernistycznego doświadczenia inności. Jest nim „nowoczesna mowa wygnańcza”¹⁰² – Conrada, „dziecka zesłańców” i „dziecka-zesłańca”, a także *toutes proportions gardées* Norwida – wygnańca, ofiary paskiewiczowskiego ruchu konfiskacyjnego.

Obydwaj więc pisarze – jak wskazuje Maria Janion jedynie w odniesieniu do Conrada – „odrzucałi zupełnie świadomie kondycję romantycznego polskiego pielgrzyma wolności, nie chcieli pisać ani życiem, ani piórem *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*”¹⁰³. I nie ma bynajmniej znaczenia to, że Conrad nie pisał po polsku, by „nie wydobywać na zewnątrz tego doświadczenia, które mogłoby stać się jego więzieniem”, więzieniem „martyrologicznego wyjątku Europy”¹⁰⁴. To samo cechowało język Norwida, w który autor *Rzeczy o wolności słowa* wpisał zaskakujący paradoks. Choć był on językiem polskim, nie był *par excellence* typowym językiem literackim. Z kolapsu polskiego języka

¹⁰¹ M. Janion, dz. cyt., s. 143.

¹⁰² Pojęciem „mowy wygnańczej” posługuję się za George’em Z. Gasyną, aplikującym ten termin do wspólnych rysów twórczości Josepha Conrada i Witolda Gombrowicza. Por. G.Z. Gasyna, *The Condition Known as Exile* [w:] tegoż, *Polish, Hybrid, And Otherwise. Exilic Discourse in Joseph Conrad and Witold Gombrowicz*, New York 2011, s. 38-39.

¹⁰³ M. Janion, dz. cyt., s. 128.

¹⁰⁴ Tamże.

romantycznego (zanurzonego i utrwalonego w „idiomie martyrologicznym”) Norwid odnalazł drogę wyjścia, inną niż droga Conrada, a zarazem na swój sposób podobną: była nim „hieroglifikacja” mowy literackiej, poszerzanie granic języka narodowego, doryjsko-frygijska „noc wysłowienia”. Obydwaj pisarze jawią się więc jako zwolennicy „eskapizmu językowego”, odrzucający bardzo ściśle określoną formę logocentryzmu. To lingwocentryzm, postawa polemiczna niemal niespotykana w literaturze polskiej XIX wieku (w niej pod postacią polonocentryzmu), na swój sposób nawet – dysydencka. Być może należy przede wszystkim orzec, że Norwida i Conrada łączy skrajna nieufność wobec polskiego języka literackiego, i to mimo deklaracji autora *Szaleństwa Almayera*, że wybór języka angielskiego jako języka jego powieści nie ma w sobie nic z postawy wartościującej. Norwid, tak jak Żeromski, pozostaje w „polskiej dziedzinie literackiej”, inaczej niż Żeromski, pisząc po polsku, podejmuje próbę „ucieczki lingwistycznej” z tego rezerwuaru – w dużej mierze zdominowanej w czasie jego tworzenia przez topikę romantyczną. Topika ta realizowała się przede wszystkim na terenie dramatu i liryki.

Stanisław Barańczak określił Zbigniewa Herberta „uciekinierem z Utopii”¹⁰⁵ – to samo można powiedzieć o Norwidzie i Conradzie pod warunkiem, że za „bestię Pana Cogito” uznamy nie państwo, lecz – literaturę narodową¹⁰⁶.

Porównanie życiorysów Cypriana Norwida i Josepha Conrada wieść musi do stwierdzenia, że jedynym faktem biograficznym łączącym te skrajnie odmienne, następujące po sobie doświadczenia życiowe, jest rok 1863. Norwid okazuje się epikiem silnie zanurzonym w „wychylonej” ku XX wiekowi dziewiętnastowieczności, Conrad zaś, którego dzieło powstawało przede wszystkim w pierwszym kwartale wieku dwudziestego, wydatnie uobecnia modernistyczne dylematy polskiej (choć zeuropeizowanej) świadomości narodowej. Wydarzenia powstania są jedynymi wydarzeniami w planie Norwidowskiej biografii, które umożliwiają ustalenie realnego związku tego życiorysu z biografią Conradowską. Na autorze

¹⁰⁵ Por. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.

¹⁰⁶ Niejako na potwierdzenie istnienia zjawiska lingwoeskapizmu w literaturze polskiej Maria Janion – stale w odniesieniu do Conrada – podaje przykład *Rękopisu znalezionej w Saragossie*: „Czy doprawdy Jan Potocki, który przecież nie był »kosmopolitą«, to znaczy kimś wyzuty z uczuć i przywiązań patriotycznych, chciał nas złośliwie pozbawić tytułu do chwały narodowej? Czy też może inaczej – gdyby chciał i umiał pisać po polsku, czy mógłby znaleźć zgromadzony w polszczyźnie powieściowej taki kapitał, który umożliwiłby mu napisanie po polsku owego gotycko-fantastycznego romansu filozoficznego?” M. Janion, dz. cyt., s. 128. Zob. także: M. Pacukiewicz, *Conrad i Potocki: dwa „rękopisy”*, „Pamiętnik Literacki” 2010 z. 3, s. 5-22.

Księcia Romana wywarły one niezatarty wpływ, a analiza jego dzieł z *Jądrem ciemności* na czele wymaga stałego uwzględniania uwarunkowań biograficznych związanych z tym okresem. Wątek powstania styczniowego jest wręcz tropem obsesyjnym twórczości Conrada, choć – co paradoksalne – nie zostaje nigdy ujawniony w planie fabuły. Autor *Nostromo* szyfruje doświadczenie styczniowe, uogólniając je do poziomu treści symbolicznej, a nawet parabolicznej, rozpatrując w swej prozie problematykę moralności kolonialnej, analizując mechanizmy rewolucji i represji.

Stale w perspektywie wyznaczanej przez przeżycia 1863 roku, Joseph Conrad rozwija charakterystyczne cechy swojego warsztatu prozatorskiego, właściwe także dla warsztatu pisarskiego wypracowanego przez Cypriana Norwida: wprowadza język szyfru, opowiada się za „ciemnym intelektualizmem”, czy raczej: syntezą intelektualizmu z ezoteryzmem, a także reinterpretuje doświadczenie powstania styczniowego – tak jak Norwid, uznając je nie za doświadczenie późnoromantyczne, ale już modernistyczne: nawołujące mianowicie do twórczego, narodowego samorozpoznania i „przekształcenia ślepo na nas działających sił w siły, regulowane naszą rozumną i realistyczną intencją” (Z. Łapiński).

Norwid, podobnie jak wuj Conrada, Tadeusz Bobrowski, pozostaje „ironicznym świadkiem powstańczej katastrofy” (S. Kieniewicz). Z autorem *Pamiętnika mojego życia* łączy go także podobny, umiarkowanie liberalny stosunek do kwestii uwłaszczenia chłopów w Polsce. Feudalizm jest wręcz przez Norwida odczytywany jako daleki wariant opresji kolonialnej (por. uwagi o wojnie secesyjnej w *Philotece*). Nie w związku z Bobrowskim jednak, lecz z samym Conradem należałoby wyznaczyć najszerszy krąg Norwidowskiej wspólnoty myśli. Choć po 1863 roku nie pojawia się w twórczości poety *explicite* ani wątek samorozpoznania, ani samoprzewyciężenia, wiele jego wyborów literackich ujawnia niezwykle podobieństwo z wyborami Conradowskimi. Rozwiązaniem „kłopotów z tożsamością” jest więc dla Norwida wcielenie w życie idei moralnego perfekcjonizmu, jawi się bowiem jako poszukiwanie lepszego „Ja”, czyli późniejszego, Freudowskiego *superego*. Odpowiednio dla Conrada, ocalające okazuje się podążenie drogą laickiej etyki honoru, zgodnej z przekazem moralnym *naturaliter Christiana* (L. Prorok).

Rozwiązanie przez Norwida i Conrada „kłopotów z tożsamością” przekłada się w tym wypadku na zmianę rodzaju doświadczenia powstania – z późnoromantycznego na modernistyczne. Najsilniej ten przełom w rozumowaniu odzwierciedla postawa antywallenrodyczna obu pisarzy. Norwid i Conrad odrzucają przedawnioną pseudo-etykę Waltera Alfa, opowiadając się za etyką „świadomości niezafałszowanych” oraz za laicko-

chrześcijańskim (Norwid), a także laickim (Conrad) wariantem moralności „Jezusowych wojowników”.

ROZDZIAŁ II. EPIKA CYPRIANA NORWIDA A EPIKA JOSEPHA CONRADA

Badania nad twórczością Cypriana Norwida można zawrzeć w trzech grupach studiów: o poezji autora *Vade-mecum*, o jego dramaturgii, a także o jego epice. Dotychczas najwięcej uwagi poświęcono Norwidowi teorii poezji oraz dramatu. Dopiero lata 90-te przyniosły pierwsze monografie epiki Norwidowskiej: *Słowa i brzmienia. Studium o prozie i warsztacie pisarskim C. Norwida* Krzysztofa Raczyńskiego (1991)¹⁰⁷ oraz *Wokół „Nowel włoskich”*. *Z zagadnień komunikacji literackiej* Sławomira Rzepczyńskiego (1996)¹⁰⁸. Wymieniam także pionierskie studium Ireny Sławińskiej z 1971 roku, pt. *O prozie epickiej Norwida*, zawiera ono jednak jedynie ówczesne stereotypy interpretacyjne. Badaczka uznała terminologię epicką Norwida za podrzędną względem dramatycznej: scharakteryzowała Norwidowską epikę jako tekst udratyzowany i sposób „ekspansji teatralnego widzenia”¹⁰⁹.

W twórczości Josepha Conrada aktywność epicka pisarza zdominowała jego pracę literacką. Syn poety i komediopisarza, Apollona Nałęcz-Korzeniowskiego, nie napisał ani jednego wiersza, zachowały się jednak jego trzy sztuki dramatyczne. Są nimi *Jutro* z 1904 roku, zdaniem Zdzisława Najdera jedyny „dramat wart czytania i grania”¹¹⁰, z 1923 roku *Anna Śmieszka* (na którą John Galsworthy wskazywał jako na „rażący przykład »nieumiejętności dopasowania zdolności dramatycznych do wymogów sceny«”¹¹¹), a także *Tajny agent, dramat w czterech aktach*. Wszystkie trzy utwory – jakby na potwierdzenie Conradowskiej idiosynkrazji do teatru – były przeróbkami nowel pisarza. Wydaje się, że do pracy nad dramatami mogła pociągnąć Conrada chęć naśladowania drogi twórczej ojca, autora takich sztuk, jak *Komedia* i *Dla milego grosza*. Próba podjęcia artystycznej spuścizny po Apollonie Korzeniowskim, tłumaczu *Chattertona*, mógł być także jedyny dokonany przez

¹⁰⁷ K. Raczyński, *Słowa i brzmienia. Studia o prozie i warsztacie pisarskim C. Norwida*, Opole 1991.

¹⁰⁸ S. Rzepczyński, *Wokół „Nowel włoskich” Norwida. Z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996.

¹⁰⁹ Por. I. Sławińska, *Ekspansja teatralnego widzenia: o prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga* [w:] *tejsze, Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.

¹¹⁰ Z. Najder, *Conrad i teatr* [w:] *tegoż, Nad Conradem*, Warszawa 1965, s. 212.

¹¹¹ Cyt. za: tamże, s. 210.

Conrada przekład literacki – komedii Brunona Winawera, *Księga Hioba*¹¹². Porażki Conrada w dziedzinie dramatu i przekładu mogą być odczytywane jako świadectwo odmiennych skal ekspresji syna i ojca, w tym względzie przede wszystkim – dwudziestowiecznego rodowodu technik pisarskich tego pierwszego, uwydatnionych w nowoczesnej epice autora *Gry losu* eksponującej m.in. „skomplikowaną orkiestrację rejestrów języka i rodzajów narracji”¹¹³ i dziewiętnastowiecznego, postromantyczno-premodernistycznego warsztatu Apollona.

Badania nad epiką autora *Lorda Jima* zapoczątkował badacz polski, Józef Ujejski w studium *Conrad i sztuka* dołączonym do monografii o *Konradzie Korzeniowskim* z 1936 roku. Analizując rodowód Conradowskiej metody epickiej, Ujejski wskazał szerokie konstelacje wpływów, a także antywpyłów: oddziaływanie lektur „morskich” Fryderyka Marryata i Fenimore’a Coopera, inspirację Daudetem, Maupassantem, Turgieniewem, Crane’em. Wielokrotnie przywoływał również fakt kontestowania przez Conrada strategii epickich Tolstoja¹¹⁴. Za oświeceniowego „nieprzyjaciela” własnej epiki pisarz uważał – na co kładł nacisk Ujejski – Jean-Jacquesa Rousseau, za patrona – uznawał Woltera¹¹⁵. „Zarówno tedy z racji swych szczególnych zainteresowań, jak i z konieczności wewnętrznych swego temperamentu i talentu był Conrad – co podkreślał autor o *Konradzie Korzeniowskim* – powieściopisarzem i świadom też był, że żaden inny rodzaj literatury nie jest dla niego”¹¹⁶.

Wzrost zainteresowania badaniami nad epiką Conrada w Polsce i za granicą przyniosły lata siedemdziesiąte. Nurt analiz rozdzielił się wówczas na dwa podtypy. W ramach pierwszego poddano badaniu metodę narracyjną Conrada, zwłaszcza – w okresie kształtowania się świadomości pisarskiej epika w końcu XIX wieku (od 1896 do 1900 r.). Drugi (który w całości zaistniał w Polsce) przyniósł cykl studiów na temat specyfiki Conradowskiego tekstu. Przybliżeniu metody narracyjnej pisarza poświęciła oddzielną książkę *Conrad 1896–1900. Strategia wrażeń i refleksji w narracjach Marlowa* Aniela Kowalska (1973)¹¹⁷. Za granicą Ian Watt w monografii *Conrad in the Nineteenth Century* stworzył pełny opis ewolucji Conradowskiej metody narracyjnej w latach 1896–1900, analizując system narracji oraz techniki pisarskie zastosowane w *Szaleństwie Almayera*,

¹¹² Tamże, s. 204.

¹¹³ Zob. W. Krajka, *Perspektywy narracyjne a etyka i magia* [w:] tegoż, *Joseph Conrad. Konteksty kulturowe*, Lublin 1995, s. 63.

¹¹⁴ J. Ujejski, *Conrad i sztuka* [w:] *O Konradzie Korzeniowskim*, Warszawa 1936, s. 159-168.

¹¹⁵ Tamże, s. 167.

¹¹⁶ Tamże, s. 176-177.

¹¹⁷ A. Kowalska, *Conrad 1896–1900. Strategia wrażeń i refleksji w narracjach Marlowa*, Łódź 1973.

*Murzynie z załogi „Narcyza”, Jądrze ciemności i Lordzie Jimie*¹¹⁸. Wyniki badań nad tekstem Conradowskim zostały z kolei zgromadzone w zbiorach zredagowanych przez Andrzeja Zgorzelskiego: *Nad tekstami Conrada* (1976), *O kompozycji tekstu Conradowskiego* (1978) oraz *Aspekty systemowe tekstu Conradowskiego* (1980)¹¹⁹.

Spośród badań nad epiką Conrada po 2000 roku należałoby wymienić przede wszystkim monografie zagraniczne: wśród wielu innych tę autorstwa Paula Wake’a: *Conrad’s Marlow. Narrative and Death in „Youth”, „Heart of Darkness”, „Lord Jim” and „Chance”* z roku 2008 (w niej przede wszystkim wyróżnić wstęp – *Marlow, realism, hermeneutics* oraz rozdział poświęcony *Grze losu: „Chance” and the Truth of Literature*)¹²⁰ oraz Katherine Isobel Baxter z 2010: *Joseph Conrad and the Swan Song of Romance*¹²¹.

ZAGADNIENIA INTERPRETACYJNE

1. ZAGADNIENIE ZALEŻNOŚCI RODZAJOWEJ

Krzysztof Raczyński zauważa, że epika reprezentuje jedyny rodzaj literacki, który nie został przez Norwida steoretyzowany. Wykładem teorii poezji jest wstęp do *Vade-mecum*, teorii dramatu – wprowadzenia do *Pierścienia Wielkiej-Damy* oraz *Kleopatry i Cezara*. „Brak u Norwida jednego choćby studium o prozie, która już pod koniec trzeciego dziesięciolecia XIX wieku zdystansowała dramat i poezję w zakresie ilości wydań, poczytności, atrakcyjności dla szeroko pojętej publiczności literackiej”¹²². Sąd wydaje się niesłuszny, co więcej – niesprawiedliwy dla samego Norwida. Mimo to ugruntował on opinie wielu norwidologów na temat zależności rodzajowej epiki Norwidowskiej. Przejawia się ona w dwóch postaciach: dramatyzacji oraz liryzacji tekstu epickiego autora *Stygmatu*. Pierwszą zależność postulowała Irena Sławińska. Piotr Chlebowski i Paulina Abriszewska usiłowali

¹¹⁸ I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Los Angeles 1979.

¹¹⁹ *Nad tekstami Conrada*, pod red. A. Zgorzelskiego, Gdańsk 1976, *O kompozycji tekstu Conradowskiego*, pod red. A. Zgorzelskiego, Gdańsk 1978, *Aspekty systemowe tekstu Conradowskiego*, pod red. A. Zgorzelskiego, Gdańsk 1980.

¹²⁰ P. Wake, *Conrad’s Marlow. Narrative and death in „Youth”, „Heart of Darkness”, „Lord Jim” and „Chance”*, Manchester 2008.

¹²¹ K.I. Baxter, *Joseph Conrad and the Swan Song of Romance*, Farnham-Burlington 2010.

¹²² K. Raczyński, dz. cyt., s. 12.

dowieść drugiej. Czynili to w oparciu o jeden z cytatów z *Rzeczy o wolności słowa*: „...prozy? – nie ma wcale...” (CN III, 573). Także ich tezy zawierały wątpliwe założenia. „W części III Norwid powie nawet, że »...prozy? – nie ma wcale...« i że dwukropki, pauzy są wyłącznie brulionowym zapisem ody”¹²³ oraz „»...prozy? – nie ma wcale...« – ów cytat z *Rzeczy o wolności słowa* każe zobaczyć język w perspektywie Norwidowskiej; każe zobaczyć, że każde słowo ma swą wartość poetycką”¹²⁴.

Dla Conrada epika jest nade wszystko ekspresją wolności twórczej, i to w o wiele większym stopniu niż liryka albo dramat. O wiele silniejsza jest przede wszystkim jej perswazyjność względem odbiorcy. Epika, zdaniem Conrada, najsilniej ingeruje w świat czytelnika, najgłębiej toteż może go przeniknąć. „Jest pewne, że moje przekonanie staje się nieskończenie silniejsze z chwilą, gdy uwierzy w nie inna dusza» – ten aforyzm Novalisa stanowi klucz pozwalający zrozumieć potrzebę, która jest źródłem zarówno twórczej metody Conrada, jak i jego atrakcyjności w oczach psychologicznych realistów” – wyjaśnia Morton Zabel w studium „*Gra losu*” i *rozpoznanie*”¹²⁵. Ta postawa – uprzywilejowująca epikę jako rodzaj literacki umożliwiający najsilniejszą i najbardziej przekonującą ekspresję inności twórczej – sprawia, że Conrad kwestionuje wszelkie próby jej teoretyzacji, uznając je bez chwili wahania za odmianę „intelektualnego tchórzostwa”. Jak twierdzi Aniela Kowalska, całe rzemiosło pisarskie Conrada jest wyrazem „pochwały »wolnego dzieła«, powstałego z własnego natchnienia, odrzucającego dogmaty oficjalnych szkół, reklamowanych przez autorów, niepewnych swojego talentu”¹²⁶.

2. ZAGADNIENIE BRAKU TEORII RODZAJOWEJ

Należy zastrzec tezę Raczyńskiego o braku teorii epiki w pisarstwie Norwida. Rzeczywiście, nie istnieje żadne studium poety o prozie, jeśli pod jego pojęciem rozumieć

¹²³ P. Chlebowski, „...prozy? – nie ma wcale...” [w:] tegoż, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 305.

¹²⁴ P. Abriszewska, „...prozy? – nie ma wcale...” [w:] tejże, *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida*, Lublin 2011, s. 275.

¹²⁵ M.D. Zabel, „*Gra losu*” i *rozpoznanie*, przeł. E. Krasnowolska [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 237-262.

¹²⁶ Por. A. Kowalska, *Rzemiosło pisarskie Conrada* [w:] tejże, *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność*, Warszawa 1986, s. 37.

tekst zawierający terminologię epicką występującą w użyciach określanych regułami poetyki normatywnej. Dzieło Norwida zawiera jednak passus traktatowy, który daje się odczytać jako metateoria epiki. Jest nim III część *Milczenia* łącząca teorie epickie z kategoriami historycznymi i historiozoficznymi (CN VI, 242-248). Pod pojęciem metaepiki rozumiem w tym kontekście kategorię umożliwiającą zgromadzenie i syntezę wielu teorii epickich. W *Milczeniu* jest nią kategoria dziejów, odpowiednikami następujących po sobie teorii są zaś okresy historyczne.

Norwid wyróżnia w passusie pięć okresów historycznych, z których aż trzy biorą swoje nazwy od metafor gatunków epickich. Są nimi czasy Legendy, Epopei oraz Anegdoty (CN VI, 246). Każda z tych metafor pozostaje symbolem innej teorii epiki. W trzech epokach historii świata literackie doświadczenie epickie okazuje się najlepszym i najskuteczniejszym sposobem krystalizacji, gromadzenia i utrwalania doświadczeń metafizycznych: egzystencjalnego oraz historycznego. Umożliwiają to ewoluujące formy prozy: powieść historyczna, rapsody, dziejopisarstwo, biografie, romansy, kroniki oraz ewangelie.

Choć Conrad nie stworzył nigdy autorskiej teorii epiki, cechy warsztatu pisarskiego przedstawiał wielokrotnie w przedmowach do tworzonych przez siebie dzieł. Niechętnie publikował eseje poświęcone analizie technik pisarskich epików swojego czasu, zwłaszcza tych, których cenił w sposób szczególny. Pisząc o Daudecie, Maupassancie, Turgieniewie bądź Crane'ie, skrupulatnie ograniczał przedmiot swoich poszukiwań do prawdy życiorysu, a o cechach interesujących go autorów epik wzmiankował jedynie w kontekście biograficzno-genetycznym: Daudet mówił więc „donośnie, z ożywieniem, tonem czystej błogości, jak śpiewa ptak” (JC XXI, 31), Maupassant „nie oczekiwał niczego ani od bogów, ani od ludzi”, a „praca jego rąk była uczciwa” (JC XXI, 40), Turgieniew zaś dzięki „swemu prawdziwemu człowieczeństwu” tworzył sylwetki ludzi, a nie – jak chociażby Dostojewski – „dziwnych zwierząt w menażerii czy też potępieńców tłukących się do upadłego w dusznym mroku mistycznych sprzeczności” (JC XXI, 58). Początków tego podejścia należy się dopatrywać w Conradowskim szkicu z 1905 roku zatytułowanym *Książki*, który Zdzisław Najder nieco niesprawiedliwie określił „trochę rozgadany i niewolny od ogólnikowych banałów, napisany przesadnie miejscami pokrętnym stylem”¹²⁷. Właśnie w tym eseju pada jednak jedno z najważniejszych zdań dotyczących Conradowskiej sztuki pisarskiej, będące wyrazem umiarkowanego sceptycyzmu autora *Lorda Jima* wobec możliwości rozwojowych epiki: „Sztuka powieściopisarza jest prosta” (JC XXI, 14). Pisarz motywuje tę prostotę w sposób

¹²⁷ Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, Warszawa 1980, t. 2, s. 72.

mogący czytelnika zaskakiwać – atakuje bowiem literaturę z perspektywy „pisarza życia”: „Wielka masa prozy może tu i ówdzie zamigotać żarem iskry Bożej, ale w całości ludzkiego wysiłku nie ma szczególnego znaczenia. (...) Przewaga powieściopisarza nad ludźmi pracującymi na innych polach leży w jego przywileju wolności” (JC XXI, 15-16).

Niewiara Conrada w epikę jako szczególny rodzaj „ludzkiego wysiłku” kontrastuje z Norwidowskim „wyznaniem wiary” w nią, „wyznaniem” udokumentowanym w traktacie *Milczenie* przywołującym najważniejsze kategorie epickie wykorzystane w perspektywach „poza literaturą”: historycznej oraz historiozoficznej. U źródeł tego kontrastu leży, w moim przekonaniu, odmienne pojmowanie sztuki i wartości piękna, których opis Norwid zawarł w poemacie *Promethidion*, Conrad zaś – w przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”*. Norwidowskie piękno – pierwotne, nieprzemijające i ponadnaturalne – jest pięknem epifanii: Conradowskie – jest zaledwie epifenomenem: zjawiskiem wtórnym, nietrwałym, naturalnym (por. rozdział szósty: *Wizje sztuki w „Promethidionie” [1851] i w przedmowie do „Murzyna z załogi »Narcyza«” [1897]*). Temu rozpoznaniu z *Promethidiona* pisarz pozostaje wierny jeszcze w trakcie pracy nad *Milczeniem*: wizja epiki w traktacie jest wizją epifaniczną i nie licuje w żadnym wypadku z ujęciem Conradowskim.

3. PROBLEM ANTYEPIKI

Brak teorii epiki oraz jej dramatyzacja i liryzacja skłoniły niektórych badaczy do rezygnacji z użycia tradycyjnych kategorii rodzajowych w badaniu prozy autora *Stygmatu*. Fałszywe wnioski potrafiły doprowadzić nawet do nadużyć kontekstu biograficznego. Wykazywano w postawie poety daleko idącą niechęć do udziału w przemianach XIX-wiecznej powieści w Polsce i w Europie, ignorując zarazem istnienie wspomnianych Norwidowskich koncepcji metaepickich w *Milczeniu*¹²⁸. W świetle ustaleń norwidystów autor *Rzeczy o wolności słowa* miał kształtować własny, idiomatyczny antymodel XIX-wiecznej prozy. Zagadnienie Norwidowskiej antyepiki zostało przedstawione najpóźniej (Kasperski, Plucińska 2011), pozostaje z tego względu najsilniej oddziałującym dziś zagadnieniem czytelniczym i recepcyjnym w modelu lektury Norwidowskich utworów prozą. Pierwszym

¹²⁸ „U Norwida wyraźnie wyczuwa się brak ambicji wniesienia własnego, konstruktywnego głosu w sprawie prozy”. Por. K. Raczyński, dz. cyt., s. 26.

w pełni rozwiniętym dziełem Norwidowskiej antyepiki byłby poemat *Quidam*, trafnie nazwany przez Edwarda Kasperskiego XIX-wieczną „antypowieścią”¹²⁹.

Problem antyepiki, przedstawiany w obydwu perspektywach: Kasperskiego i Plucińskiej, doprowadza jednak do jednostronności odczytań. Ożywia legendę Norwida-krytyka, wyolbrzymiając krytyczny aspekt jego pisarstwa. Zaniedbuje przy tym pozytywną i reformatorską część programu epickiego poety. Przede wszystkim prowadzi do marginalizowania jego autorskiej propozycji wyznaczenia alternatywnego kręgu utworów, współtworzonego wyłącznie przez „gatunki pamięci”: pamiętnik, medytację, przypowieść, wspomnienie oraz biografię.

O nakazie zapamiętywania w obrębie epiki Norwidowskiej przypomina Raczyński: „Jednolitość estetyczna prozy medytacyjno-wspomnieniowej oraz poetyka paraboli – te dwie konstrukcje w miarę dokładnie przemyślane i opisane, a także biograficzna proveniencja, rzutują wyraźnie na całość Norwidowskiej twórczości prozą”¹³⁰. Analogiczne spostrzeżenia towarzyszą obserwacji liryki autora *Vade-mecum*, tu jednak motyw pamięci wyznaczają temat i wątki utworu, a nie gatunek. „Można – zdaniem Krzysztofa Trybusia – czytać poezję Norwida jako zapis nieustającej rekonstrukcji różnej pamięci”¹³¹.

Nakaz zapamiętywania w prozie Norwida nie jest już wynikiem oddziaływania romantycznej „sfery pamięci”, lecz wpływem ustrukturyzowanej, premodernistycznej i modernistycznej „kultury pamięci” (*Erinnerungskultur*). Rozpatrywanie kulturotwórczych aspektów pamięci, kategoria dziedzictwa, związki między pamięcią a trwałością wspólnot komunikacyjnych itd. itp. mają swój początek w dostrzeżeniu etycznych zobowiązań indywidualizmu romantycznego. Wskutek ich uświadomienia przez podmiot jego pamięć indywidualna musi stać się strażniczką pamięci zbiorowej. „Z zasady bycia wybranym

¹²⁹ E. Kasperski, *Narrator, narracja, fabuła. Idea i poetyka „Quidama”* [w:] „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 149. Por. także: D. Plucińska, tamże, s. 189-190. Zgodnie z prawem analogii możliwy stałby się opis zagadnień Norwidowskiego anty dramatu i Norwidowskiej antyliryki, co mogłoby z kolei sprowokować badaczy twórczości poety-sztukmistrza do refleksji nad możliwą „antyrodzajowością” jego warsztatu, refleksji mogącej uzupełnić postępujące badania nad „antygatunkowym” aspektem dzieł Cypriana Norwida (por. *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005).

¹³⁰ K. Raczyński, dz. cyt., s. 27.

¹³¹ K. Trybuś, *Symbol pamięci Norwida* [w:] *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011, s. 210. Por. także: K. Trybuś, *Pamięć Norwidowej alegorii oraz Benjamin komentatorem Norwida* [w:] tegoż, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011, s. 178-221, 261-274.

wynika zasada pamięci”¹³² – dewizę Jana Assmanna potwierdzają utwory poety z lat 50-tych. Zasadę bycia wybranym w myśl indywidualizmu etycznego wyraża już podmiot poematu *Promethidion*. Zasadę pamięci przedstawia z kolei narrator *Czarnych kwiatów*. „Konektywna kultura wspólnoty pamięci łączy społeczność »zarówno tu i teraz, jak i na przestrzeni czasu«, decyduje nie tylko o »wspólnym obszarze doświadczeń, oczekiwań i działań«, ale także o sposobach formowania adresowanego do wspólnoty przekazu”¹³³.

Jako prorok nadchodzącej „kultury pamięci”, Norwid sytuuje się niewiele dalej od kręgu pisarzy dojrzałego *Erinnerungskultur*, także od anglosaskich kontynuatorów nurtu takich, jak właśnie Joseph Conrad. Michał Masłowski trafnie określił ich transcendentalistami poziomymi, podejmującymi „wspólny wysiłek twórczy symbolizacji ludzkiego doświadczenia”¹³⁴. Perspektywę poziomą, ewoluującą w premodernistycznych i modernistycznych „kulturach pamięci”, skodyfikował w literaturze polskiej romantyczny paradygmat narodu bez państwa. „Ludzie stają się wtedy kapłanami dla siebie nawzajem, jak u Mickiewicza, którego Conrad znał na pamięć, jak u Norwida, którego prawdopodobnie nie czytał”¹³⁵.

Wykorzystanie kategorii antypiki uniemożliwia analizę epiki (a także liryki) autora *Tajemnicy lorda Singelworth* pod kątem bogactwa gatunkowego jego utworów. Istnienie „gatunków pamięci” zostaje zignorowane. Pojawia się, co prawda, dialektyczne ujęcie powieści i przypowieści. Tak jest m.in. w tezie Plucińskiej o antypowieściowym pierwiastku przypowieści: „Norwid swoją »przypowieścią« chciał odwrócić naturalny tok rozwoju literatury w kierunku narracyjnych form fabularnych i hegemonii powieści, przywracając formom parabolicznym utracone czołowe miejsce”¹³⁶. Są to jednak jedyne gatunki przywoływane w badaniach. Brak w konkretnych interpretacjach odniesień do form gatunkowych rzadziej opisywanych przez norwidologów, mających na celu renowację epickiej „kultury pamięci” w duchu modernistycznej opozycji pamięci indywidualnej i zbiorowej: pamiętnika, medytacji, wspomnienia albo biografii.

¹³² J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red.: R. Traba, Warszawa 2008, s. 17; Za: K. Trybuś, *Symbole pamięci Norwida*, dz. cyt., s. 210.

¹³³ K. Trybuś, dz. cyt., s. 210.

¹³⁴ M. Masłowski, *Transcendencja pozioma. Zachowania, obrazy, koncepty* [w:] tegoż, *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*, Warszawa 2011, s. 23.

¹³⁵ Tamże, s. 19.

¹³⁶ D. Plucińska, dz. cyt., s. 219.

Joseph Conrad jest antyepikiem w tej mierze, w jakiej opowiada się po stronie „pisarstwa życia”. Świadczą za tą interpretacją przywoływane przez pisarza w szkicu *The Books* ustępy o „wyższości życia nad literaturą”. Potwierdzają ją również słowa Forda Madoxa Forda z książki *Joseph Conrad: a Personal Remembrance* dowodzące dokonania przez autora *Jądra ciemności* świadomego wyboru technik mimetyczno-narracyjnych: „Byliśmy zgodni co do tego, że ogólne wrażenie powieści musi być ogólnym wrażeniem, jakie życie sprawia na ludziach”¹³⁷. Wyrazem „pisarstwa życia” są wyliczone przez Iana Watta najczęściej występujące chwytły Conradowskiej antyepiki: „metoda chronologicznego loopingu” (J.W. Beach), narracje retrospekcyjne, efekt „sylleptycznej mozaiki”, przesunięcia proleptyczne i „impresjonistyczna dokładność” zdawanych relacji¹³⁸. To środki ekspresji mające wzmacniać siłę odzwierciedlania „świata życia” i osłabiać efekt „przesłony”, którą „utrwały” zasady tradycyjnej epiki. W tym kontekście należy interpretować antywalterskotyzm w prozie Conrada, wyrażony *explicite* w noweli *Pojedynek* i powieści *Gra losu*.

Wskazywanie na Norwida jako na „pisarza życia” uprawomocnia przede wszystkim proza reprezentująca „gatunki pamięci” na czele z *Czarnymi kwiatami*. W hiperboliczną narrację dygresyjną, rozbudowaną w skalach Conradowskich „mozaik sylleptycznych”, wyposażone zostało z kolei *A Dorio ad Phrygium*.

4. ANTYGATUNKOWOŚĆ I KWESTIA „POETYKI ANTYNORMATYWNEJ”

Uznanie antynormatywnego charakteru epiki Norwidowskiej jest pochodną przyjęcia innych założeń, zwłaszcza założenia o anachronizmie. Stworzenie teorii gatunków i pojęcia genologii przyniósł dopiero rok 1920. Za twórcę tej problematyki uznaje się Phillippe’a van

¹³⁷ Deklarację dot. współpracy Ford/Conrad można odnaleźć we wstępie F.M. Forda do *The Sisters: An Unfinished Story by Joseph Conrad*, Mediolan 1968. Por. także: F.M. Ford, *Joseph Conrad: a Personal Remembrance*, Londyn 1924, s. 179-215. Za wydaniem: I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984, s. 326.

¹³⁸ Por. I. Watt, *Lord Jim: Rozwój narracji i jej metody* [w:] tegoż, *Conrad w wieku...*, dz. cyt., s. 327-348 (metoda „chronologicznego loopingu” – s. 327, impresjonistyczna dokładność – s. 337, efekt „sylleptycznej mozaiki” – s. 339).

Tieghema¹³⁹. Umotywowana więc pozostaje wątpliwość wielu norwidologów „dotycząca zasadności stosowania współczesnych paradygmatów i definicji genologicznych do XIX-wiecznych teorii genologicznych i genologii Norwida”¹⁴⁰. Sam wniosek wypływający z rozstrzygnięcia problemu anachronizmu jest jednak upraszczający. Wyraża go Adela Kuik-Kalinowska w stwierdzeniu: „Norwid tworzy poetykę antynormatywną”¹⁴¹.

Ta konkluzja ignoruje jednak rozróżnienie na poetykę sformułowaną (normatywną) i immanentną (pozanormatywną) – przedstawione m.in. w *Słowniku terminów literackich* pod red. Janusza Sławińskiego. Poetyką sformułowaną jest „zespół reguł i norm organizujących wypowiedź literacką, wyłożony w pojęciowym wywodzie, w formie traktatu, artykułu publicystycznego, eseju”¹⁴², poetyką immanentną zaś – „komplet właściwości pod jakimś względem jednorodnych, dających się wyprowadzić z samych dzieł”¹⁴³. Być może sąd Kuik-Kalinowskiej należy więc złagodzić. Norwid nie uprawiał poetyki antynormatywnej, lecz immanentną lub łączącą cechy poetyki sformułowanej i immanentnej. Niektóre tezy książki *Genologia Cypriana Norwida*, które Rzońca grupuje w jednej tezie zbiorczej: „Wzorce genologiczne zostały zanegowane w imię dzieła literackiego nowego typu”¹⁴⁴, mogą jawić się zatem jako zbyt ostre. Nowoczesność Norwidowskiego dzieła przejawia się raczej w preferencji poetyki immanentnej i immanentno-normatywnej.

Nie dostrzegam w pisarstwie Norwida argumentów krytycznych w wyborze stosowanej przez siebie poetyki, które mogłyby uzasadniać sugerowany przez Kuik-Kalinowską antynormatywizm. Jego epika wcale nie musi być w pierwszym rzędzie uznana za „genologię w fazie krytycznej”¹⁴⁵. Jest dobitnym, XIX-wiecznym przykładem konsekwentnego użycia poetyki immanentnej. W tej sytuacji wprowadzenie pojęcia antygatunku może okazać się nadużyciem. W odniesieniu do *Czarnych kwiatów* uczynili to Kazimierz Cysewski i Michał Kuziak: „w przypadku niektórych utworów Norwida niemożliwe jest ustalenie dominanty gatunkowej, jak np. w *Czarnych kwiatach* pojawia się

¹³⁹ Por. P. van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji: od Plejady do surrealizmu*, przeł. M. Wodzyńska, E. Maszewska, Warszawa 1971.

¹⁴⁰ A. Kuik-Kalinowska, *Wstęp* [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, dz. cyt., s. 7.

¹⁴¹ Tamże.

¹⁴² M. Głowiński, *Poetyka sformułowana* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 370.

¹⁴³ M. Głowiński, *Poetyka immanentna* [w:] tamże, s. 369.

¹⁴⁴ W. Rzońca, *Nowoczesność w planie Norwidowej genologii* [w:] tegoż, *Premodernizm...*, dz. cyt., s. 49.

¹⁴⁵ „Idąc za formułą Rolfa Fiegutha – »poezja w fazie krytycznej« – można by, jak sądzę, zaproponować formułę »genologia w fazie krytycznej« na określenie problemu gatunków w twórczości Norwida”. M. Kuziak, *Sytuacja Norwida: wobec genologii. Zarys problemu* [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, dz. cyt., s. 67.

coś, co wypadaloby określić »nie-gatunkiem« bądź, jak uczynił to Cysewski idąc za Norwidem, przyjąć, że gatunkiem są właśnie czarne kwiaty”¹⁴⁶.

Analiza *Czarnych kwiatów* jako prozy medytacyjno-wspomnieniowej nie jest w interpretacji Kazimierza Cysewskiego ani Michała Kuźniaka możliwa, zwłaszcza w świetle cytowanego fragmentu. Inną perspektywę prezentują ujęcia Grażyny Halkiewicz-Sojak i Wiesława Rzońcy. Norwid łączył normatywne i pozanormatywne dziedziny poetyki. Skutkiem tego było – jak dowodził Rzońca – modernistyczne, poligatunkowe „bogactwo formy”: „koncert gatunków”¹⁴⁷. Grażyna Halkiewicz-Sojak, odnosząc się do tego samego problemu, wskazała w utworach poety na kontaminacje gatunków literackich i ich wieloperspektywiczność. Norwid „te różnorodne pierwiastki gatunkowe łączył metodą *collage*’u lub nakładania kilku warstw genologicznych. Każdy realizowany gatunek lub aluzja inaczej modelowały temat”¹⁴⁸.

4.1. GATUNKI NORWIDOWSKIE W ŚWIETLE BADAŃ NAD GENOLOGIA AUKTORIALNĄ

Genologia auktorialna narodziła się w obrębie francuskiej teorii dyskursu. Jest alternatywą dla dominującej w badaniach poetyki dzieła literackiego genologii dyskursywnej. Uprzywilejowuje analizę poetyk immanentnych takich, jak w literaturze polskiej Norwidowska w XIX-ym wieku i Lemowska w XX-ym. „Teksty zaliczane do gatunku auktorialnego wymagają informacji kategoryzującej. Najczęściej są to teksty, których kompozycja nie wykazuje szczególnych cech identyfikacyjnych. Nie posiada scenografii preferowanej. Po całkowitej lekturze można by się domyślać, czy oto przeczytało się przedmowę czy posłowie, czy dany tekst może stanowić esej, a inny nadawać się do medytacji”¹⁴⁹. Tekstom epickim Norwida można przyporządkować cechę tak rozumianej auktorialności. Brak „scenografii preferowanej” i „szczególnych cech identyfikacyjnych” Raczyński uznaje za elementy ich swoistej „niepochwytności gatunkowej”¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Tamże, s. 68.

¹⁴⁷ W. Rzońca, *Premodernizm...*, dz. cyt., s. 53.

¹⁴⁸ G. Halkiewicz-Sojak, *Norwidowskie kontaminacje gatunków literackich* [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, dz. cyt., s. 121.

¹⁴⁹ H. Grzmil-Tylutki, *Gatunki auktorialne: kategoryzacja i rekategoryzacja* [w:] tejże, *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*, Kraków 2007, s. 132.

¹⁵⁰ K. Raczyński, dz. cyt., s. 20.

Modelowym przykładem utworu tego rodzaju jest *Stygmata*. Norwid nie pozostawia go jednak bez informacji kategoryzującej. Stosuje podtytuł. Określa tekst „nowelą”, tak jak wcześniej *Menego* uznał za „wyjątek z pamiętnika”, *Bransoletkę* – za „legendę XIX wieku”, *Cywilizację* – za „legendę”. To auktorialny sposób nazywania gatunku, sytuujący poetykę Norwida w kręgu poetyk immanentnych: „podmiot komunikujący, dysponując narzędziem denominacji, może je wykorzystać w celu rekategoryzacji tekstu. Wyraźny cel i okoliczności realizacji powinny być czytelnym znakiem rekategoryzacji gatunkowej”¹⁵¹.

Posługiwanie się stereotypem antygatunkowym uniemożliwia badania tego rodzaju. Sprowadza zasady analizy epiki Norwidowskiej do reguł poetyki sformułowanej. Zaniebawiany w tym przypadku jest aspekt immanentny dzieła, możliwy do wyzyskania dzięki stosowaniu genologii auktorialnej. Pojęcie rekategoryzacji gatunkowej, a więc w perspektywie dzieła Norwidowskiego – zamieszczanie podtytułów, odzwierciedla proces wtórnego modelowania kształtu gatunkowego każdego tekstu. Norwid częściej uprawiał gatunki określone zgodnie z dzisiejszym stanem badań nad genologią auktorialnymi, niż te zwane dyskursywnymi. Ta konkluzja jest możliwa jedynie w sytuacji, w której prawdziwa teza o braku dominancy gatunkowej utworów Norwida nie pociąga za sobą tezy fałszywej: o tworzeniu antygatunków jako strategii twórczej autora *A Dorio ad Phrygium*.

Epika Conradowska jest także epiką hybrydyczną, tj. ukształtowaną zarówno za pomocą reguł poetyki sformułowanej, jak i immanentnej. Conrad, jeszcze częściej niż Norwid, korzysta z możliwości gatunkowej rekategoryzacji utworu. W zbiorze *Sześć opowieści* nowela *Gaspar Ruiz* nosi podtytuł *Opowieść romantyczna*, nowela *Donosiciel* jest z kolei *Opowieścią ironiczną*, a *Bestia* – *Opowieścią gniewną*. Trzy ostatnie nowele: *Anarchista*, *Pojedynek* oraz *Il Conde* to kolejno opowieści: *Rozpacзлиwa*, *Wojkowa* i *Przejmująca*. Także powieści wyposażył Conrad w podtytuły z charakterystycznym określeniem „a tale”: *Nostromo* jest dla przykładu *Opowieścią z wybrzeża*, *Ocalenie* zaś – *Opowieścią z płytkiego morza*. Conradowska „opowieść”, do której w ostateczności sprowadzone zostają wszystkie utwory pisarza noszące „rekategoryzujące” podtytuły, jest swoistym sposobem uruchomienia antyepickiego trybu opowiadania, a przede wszystkim – stanowi odesłanie do „pisarstwa życia”. To także wyraźnie zmanifestowany przez pisarza wybór modelu „poetyki antynormatywnej”. W epice Norwidowskiej podobną rolę, co Conradowska „a tale”, wydaje się spełniać parabola i legenda. „Przypowieściami” określił

¹⁵¹ H. Grzmil-Tylutki, dz. cyt., s. 132.

Norwid poematy *Epimenides* oraz *Quidam*, „legendami” nazwał *Cywilizację* i *Bransoletkę*. Określenia „nowela” w funkcji rekategoryzującej Norwid użył jedynie raz – opatrując podtytułem *Stygmat* (przed połową marca 1883 roku¹⁵²).

5. ZAGADNIENIE DOMINANTY RODZAJOWEJ

Zawarte tutaj obserwacje genologiczne prowadzą do wniosku, że pisma Norwida nie dają się uporządkować wedle jednej dominanty rodzajowej. Związane jest to z kategorią wieloperspektywiczności dzieła autora *A Dorio ad Phrygium*, które w najnowszej norwidologii zyskało innowacyjne ujęcie w świetle poetyki „dzieła otwartego” Umberto Eco (Mackiewicz 2005). Twórczość wieloperspektywiczna, taka jak pisarstwo Norwida, wymaga nie tyle pojęcia antydominanty (stworzyłoby ono bowiem stereotyp antydominanty), co kategorii wielu dominant rodzajowych, tym samym: wielu niezależnych badań nad rodzajem, każdego opartego o inną dominantę. Dotychczas najczęściej występującą w analizach tekstów Norwidowskich okazała się dominantą liryczna. W studiach z zakresu epiki Norwidowskiej nadmiernie stereotypizuje tę dominantę m.in. Krzysztof Trybuś:

Norwid chciał przetrwać w pamięci potomnych przede wszystkim jako autor *Vade-mecum*. Można by powiedzieć, że w swej predylekcji do formy drobnej przypomniał dawny przypadek aleksandryjskiej szkoły poezji, która zrodziła tradycję zwięzłego wiersza lirycznego, takiego, jaki znamy w dzisiejszej poezji. Jak pisze współczesny poeta [J. Brodski – K.S.], „skłonność aleksandryczyków do oszczędności słów, suchości, kondensacji, erudycji, dydaktyzmu i zajmowania się tym, co osobiste, była, jak się wydaje, reakcją literatury greckiej na nadwyżkę form tej literatury w okresie archaicznym: na epikę, dramat, mitologizację”¹⁵³.

Funkcjonalizację dominanty lirycznej przynosi dopiero monografia Wiesława Rzońcy, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego II połowy XIX wieku*. Jak się okazuje, potrzebę badań nad tym typem dominacji rodzajowej uzasadnia przełom symbolistyczny w literaturze. Dominanta liryczna poezji Norwida umożliwia odniesienie dzieła poety do symbolizmu. W studium Rzońcy badaniu dominanty lirycznej dzieła autora *Promethidiona* nie towarzyszy jednak równorzędne badanie jego dominanty epickiej. To nie

¹⁵² Przypomnijmy, że w 1877 w „Przeglądzie Tygodniowym” Henryk Sienkiewicz opublikował *Szkice węglem*, a *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* datowane jest na 1880 rok. W tym samym 1880 roku Guy de Maupassant w zbiorze *Wieczory medańskie* umieścił *Baryleczkę*, a w Polsce Bolesław Prus spisał *Katarynkę*.

¹⁵³ K. Trybuś, *Po co Homer? [w:] tegoż, Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993, s. 127.

proza, ale „poezja stawiała się u Norwida parnasem rzeczywistości”, nie epika, lecz „liryka mogła stać się areną ironii modernistycznej”¹⁵⁴. To zapewne sąd uzasadniony z perspektywy konkretyzacji dominanty lirycznej tekstów Norwida w świetle symbolizmu, lecz – nieuwzględniający dominanty epickiej, która daje się sfunkcjonalizować m.in. w odniesieniu do prozy Conradowskiej. Do ujmowania obu dominant i ich funkcjonalizacji, zarówno w świetle symbolizmu (liryczna), jak i modernizmu anglosaskiego (epicka), uprawnia status wieloperspektywiczności dzieła Norwida.

Conradowskim „parnasem rzeczywistości” i „areną modernistycznej ironii” jest epika. Niezależnie od tego oddzielnego rozpatrzenia wymaga sposób zastosowania przez autora *Murzyna z załogi „Narcyza”* dominant lirycznych. Dotychczas nie zbadano wyczerpująco funkcji i sposobu występowania Conradowskiego liryzmu, jest on zresztą szczególnie trudny do wyśledzenia w wypadku twórców modernistycznej powieści angielskiej takich, jak Henry James, Herbert George Wells oraz Ford Madox Ford. W epice Conradowskiej ma on jednak swoje wyraźne miejsce: w silną wykładnię poetycką wyposażona została technika impresjonistyczna Conrada, służąca zbadaniu możliwości superweniencji wartości moralnych w świecie. Dominanta liryczna tak pojętego impresjonizmu zakłada wgląd powieściopisarza w jądro „świata ukrytego za pozorami zasad postępowania”¹⁵⁵. W tym sensie Conradowska ekspresja inności, wyrażająca się dzięki medium epiki, jest także ekspresją quasi-liryczną: wymaga bowiem zanurzenia w „najbardziej „destruktywnym pierwiastku» naszej rzeczywistości psychicznej”¹⁵⁶. Najbardziej poetyckim aspektem epiki Josepha Conrada okazuje się więc wbrew pozorom – jak ujął to Morton Zabel – „zgodność wrażliwości moralnej z formą”¹⁵⁷, zgodność, która pociąga za sobą wniosek o impresjonistycznej jedności świata i przedmiotu oglądu.

¹⁵⁴ W. Rzońca, *Modernizm Norwida-paryżanina w świetle młodopolskiego neoromantyzmu (Paul Verlaine w ujęciu Tadeusza Żeleńskiego)* [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 137.

¹⁵⁵ M.D. Zabel, dz. cyt., s. 253.

¹⁵⁶ Tamże, s. 251.

¹⁵⁷ Tamże.

6. ANACHRONIZMY LITERACKIE

Anachronizm w epice Norwidowskiej należy wskazywać wyłącznie po uprzednim zastrzeżeniu: nie jest on sądem wartościującym tę twórczość, lecz – kategorią opisową przynależną uprawianej przez Norwida epice. Można go rozumieć w dwóch znaczeniach. Jak wylicza Raczyński, „słownik terminologii epickiej Norwida liczy 20 haseł. Są to: proza, powieść, romans, opowiadanie, nowela, gawęda, szkic, powiastka, klechda, anegdota, facecja, przypowieść, parabola, apolog, pogadanka, pamiętnik, kronika, biografia oraz nekrolog”¹⁵⁸. Spośród wymienionych przez badacza terminów, za anachroniczne w pierwszym tego słowa znaczeniu można uznać powiastkę, klehdę, facecję i apolog. Istnieją także anachroniczne terminy epickie do utworów Norwida, niewymienione przez Raczyńskiego: „legenda” (podtytuł *Cywilizacji* oraz *Bransoletki*) i „rapsod” (podtytuł *Fulminanta*). Obydwa terminy pojawiają się w III części *Milczenia*.

Drugie rozumienie anachronizmu epiki Norwidowskiej związane jest z uchylaniem potrzeby definiowania w kategoriach gatunku wiodących w XIX wieku terminów epickich: powieści, noweli oraz opowiadania. To ostatnie według Raczyńskiego „znaczy u Norwida raczej czynność mówienia, niż osobny gatunek”. Badacz dodaje: autor „trylogii włoskiej” „posłużył się tym określeniem tylko kilka razy, chociaż są to czasy, kiedy obok znanych i głośnych powieści W. Hugo, Stendhala, G. Flauberta czy H. Balzaca pojawiają się nowele i opowiadania A. Czechowa, N. Gogola, E.A. Poe, E.T.A. Hoffmanna, A. Stiftera czy I. Turgieniewa”¹⁵⁹.

W liście do Williama Blackwooda z 1902 roku – w odpowiedzi na zarzut wydawcy, że dotychczas przyniósł spółce same straty, Conrad przygotował specjalną replikę mającą być obroną nowoczesności jego postawy. Tłumaczył w niej charakter uprawianego przez siebie warsztatu. Ze względu na niego – uważał autor *U kresu sił* – przeznaczono mu miejsce wśród modernistów „tylnych rzędów” sceny: „Jestem nowoczesny i wolę raczej wymienić muzyka Wagnera i rzeźbiarza Rodina, którzy obaj za życia musieli trochę głodować – i malarza

¹⁵⁸ K. Raczyński, dz. cyt., s. 11.

¹⁵⁹ Tamże, s. 19.

Whistlera, na którego krytyk Ruskin pisał się z pogardy i oburzenia”¹⁶⁰. Przypomnienie postaci Ruskina jest w tym wypadku szczególnie istotne, uświadamia bowiem, że całą estetykę Ruskinowską uważał Conrad za przestarzałą – choćby wobec prekursorstwa Whistlera. Jak wskazywał na to Wiesław Rzońca, inspiracji traktatami Ruskina można dopatrzeć się w *Promethidionie*¹⁶¹. To także uświadamia skalę odmienności Norwidowskiej i Conradowskiej wizji sztuki – epifanicznej (w poemacie *Promethidion*) i epifenomenalnej (w przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”*). Poemat wydany w 1851 roku mógł Conrad poznać najprawdopodobniej między 1904 a 1914 rokiem. Propozycja estetyczna Norwida musiała wydać się obiecującemu pisarzowi z Anglii propozycją wtedy już przestarzałą, a przynajmniej – nieprzystającą do jego ujęcia problemu piękna.

Spośród pisarzy swojego czasu umiarkowaną anachroniczność zarzucał Conrad Galsworthy’emu, subtelnie jednak przekonując, że „być może ktoś rozczaruje się do niego, nikt jednak powieści jego nie postawi zarzutu błahości, a nawet najbardziej wymagający czytelnik nie uzna jej za nieciekawą” (JC XXI, 65, w przekł. L. Elektorowicza). Prekursorstwo widział zaś w Proustowskim zmyśle analizy: to autor *W stronę Swanna* okazał się w jego przekonaniu tym pisarzem, „który analizę rozwinął tak, że stała się twórczą” (JC XXI, 150). „Przyjemność intelektualna nigdy nie słabnie – dodawał przy tym Conrad w krótkiej nocie stworzonej po śmierci pisarza w listopadzie 1922 roku – ponieważ zawsze odnosi się wrażenie, że czytamy ostatnie słowo, któremu ludzie poświęcili już wiele studiów, pism i zainteresowania – ostatnie słowo epoki” (JC XXI, 151)¹⁶².

Rezultaty badań nad epiką Cypriana Norwida i Josepha Conrada, odnoszone wzajemnie do siebie, umożliwiają wyciągnięcie i przedstawienie wniosków szczególnie istotnych zarówno w perspektywie badań norwidologicznych, jak i conradystycznych. Po pierwsze, epika Norwida wciąż domaga się kompletnego ujęcia uwzględniającego trudności związane z ustaleniem kontekstów możliwych inspiracji autora *Bransoletki* – zwłaszcza w trakcie tworzenia przezeń cyklu będącego wyrazem „epickiej” pełni jego możliwości –

¹⁶⁰ J. Conrad, *Do Williama Blackwooda, Pent Farm, Stanford koło Hythe, Kent, 31 maja 1902* [w:] tegoż, *Listy*, dz. cyt., s. 195.

¹⁶¹ W. Rzońca, *Autor „Promethidiona” z perspektywy poezji angielskiej połowy XIX wieku* [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 177-178.

¹⁶² Jak uważał Jean-Aubry, „Conrad, obok Ortegi y Gasset, był pierwszym, który naprawdę docenił autora *W poszukiwaniu straconego czasu*”. Por. Jean-Aubry, *Souvenirs*, „Nouvelle Revue Française” 1924, XII, s. 679. Za: Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, dz. cyt., t. 2, s. 288.

„trylogii włoskiej”. Po drugie, mimo niedostatecznej ilości badań nad Norwidowską epiką, dziedzina owa nie tyle pozostała niezbadana, co zawarła w swoim obszarze tezy, które należałoby na nowo przedyskutować. Względny brak teorii prozy w twórczości „poety i sztukmistrza” (nie licząc traktatu *Milczenie*) nie musi oznaczać kwestionowania przez niego ważności pojęć epickich w odniesieniu do utworów takich, jak te włączone do „cyklu włoskiego” czy też takich, jak wcześniejsze prozy Norwida, np. określona przez niego podtytułem „legenda” *Cywilizacja*. Może stać się także sygnałem do refleksji nad tym, czy Norwid – podobnie jak Conrad – nie opowiada się za „pisarstwem życia” czy też za swojego rodzaju „wyższością życia nad literaturą”. Wyrażać się to może w próbach zjednoczenia literatury i życia.

Omówienie epiki Conrada w świetle najważniejszych problemów epiki Norwida, takich jak zależność rodzajowa, zagadnienie antyepiki, a także anachroniczność, pozwala raz jeszcze ocenić odpowiedniość dotychczasowego spojrzenia na rzemiosło pisarskie autora *Lorda Jima*. W świetle zagadnień wyznaczanych przez Norwidowską epikę, Conrad jawi się przede wszystkim jako „pisarz życia”, wykorzystujący wciąż udoskonalane przez siebie możliwości modernistycznej antyepiki takie, jak „looping” i retardacje – w celu wiernego zobrazowania „świata życia”. Paralela z Norwidem prowokuje także do zapytania o liryzm Conrada i o jego poetycki obraz świata. Najpełniej wyraża go stosowanie przez pisarza technik impresjonistycznych, mających za cel – jak wskazywał w odniesieniu do autora *Nostromo* John G. Peters – „trwałe połączenie ludzkiej egzystencji, istoty wszechświata i horyzontów zachodniej kultury”¹⁶³. W epice Conrada liryzm ma przede wszystkim udostępnić wgląd w zasadę moralną postępowania bohatera i w jej głębokie zjednoczenie z zasadą formalną utworu, który to postępowanie, za pomocą skomplikowanego systemu narracji, stopniowo czytelnikowi ujawnia.

¹⁶³ W oryg.: „I hope to show that Conrad’s impressionism leads to a view of western civilization, the nature of universe, and the meaning of human existence that is consistently connected to and has its origins in Conrad’s impressionist theory”. J.G. Peters, *Objects of consciousness in Conrad’s impressionist world* [w:] tegoż, *Conrad and Impressionism*, Cambridge 2001, s. 3.

ROZDZIAŁ III. CYPRIANA NORWIDA I JOSEPHA CONRADA WSPÓLNOTA „ROMANTYCZNEGO ROZRACHUNKU” (W ŚWIECIE BADAŃ NAD *QUIDAMEM* I *NOSTROMO*)

Zestawienie Norwidowskiego *Quidama* i Conradowskiego *Nostromo* – z pozoru jawiące się jako dość śmiałe – może doprowadzić do wielu inspirujących konkluzji. W świetle filozofii Artura Schopenhauera chociażby oba utwory jawią się jako nowoczesne moralitety o „imperatywie oryginalności”. Oryginalność jest bowiem nakazem oraz zadaniem w rzeczywistości, w której „każdy wizerunek świata jest niepowtarzalny”, a „człowiek żyje o tyle, o ile wypracuje w sobie własną duchowo-umysłową przestrzeń”¹⁶⁴. Tyle przekazuje hasło Schopenhauerowskiego neoindywidualizmu, jednej z odmian indywidualizmu typu modernistycznego. Wydaje się więc, że biorąc pod uwagę właśnie przypadek „imperatywu oryginalności”, jednoznaczną ocenę Zdzisława Najdera o antyschopenhaueryzmie Conrada należałoby nieco złagodzić¹⁶⁵. Schopenhauerowski wątek oryginalności daje się obronić zarówno w *Quidamie*, jak i w *Nostromo*. W jego świetle oba utwory jawią się jako modernistyczne reinterpretacje utrwalonych kategorii indywidualizmu romantycznego, w tym przede wszystkim kategorii prometeizmu.

Indywidualizm typu modernistycznego, wyrażony w *Quidamie* i *Nostromo* poprzez Schopenhauerowski „imperatyw oryginalności” determinujący losy postaci tytułowych, jest zarówno w wypadku Norwida, jak i Conrada uwarunkowany biograficznie. Jakie sytuacje życiowe umożliwiły obu pisarzom zauważenie i sproblematyzowanie kwestii nowoczesnej oryginalności tak, jak rozumiał ją Schopenhauer? George Z. Gasyna, autor monografii polskiego dyskursu wygnańczego na przykładzie dzieł Conrada i Gombrowicza *Polish,*

¹⁶⁴ W. Rzońca, *Wyznaczniki modernizmu literackiego – Charles Baudealaire i Norwid (w świetle estetyki Artura Schopenhauera)* [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 164.

¹⁶⁵ „Zwłaszcza w chwilach ponurości i przygnębienia łatwo przychodziło Conradowi używanie Schopenhauerowskiej frazeologii, wówczas dość powszechnie znanej. Jest zresztą prawdopodobne, że czytał *Świat jako wola i wyobrażenie* – analogie z Schopenhauerem zdają się jednak przede wszystkim werbalne. (...) Etykę opierał na zasadach odpowiedzialności, obowiązku i solidarności, a nie na współczuciu – przeciw któremu wymierzony jest *Murzyn*. Tę powieść można by bez trudu odczytać jako anty-Schopenhauerowską w jej apoteozie pracy, autorytetu, zbiorowego obowiązku i wierności twardym zasadom społecznym”. Jak w końcu rozstrzyga Najder, „o wiele bliższy był mu wytworny sceptycyzm Anatole’a France’a”. Por. Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, dz. cyt., t. I, s. 313-314.

Hybrid, and Otherwise wskazał na idiomatyczność sytuacji wygnańczej i jej wpływ na charakter tworzonej przez pisarza literatury.

W jego analizę „dyskursów wygnania” można włączyć przypadek Norwida – jako trzeci i najwcześniejszy, obok przypadków Conrada i Gombrowicza, alternatywny model tworzenia literatury jako twórczego przekształcenia doświadczenia inności oraz obcości na wygnaniu¹⁶⁶. W swojej pracy o Conradzie i Gombrowiczu Gasyna uwypukla rolę modernistycznego doświadczenia wygnańczego, określając je przeżyciem intymno-egzystencjalnym, a także oddzielając od doświadczeń wielkich wspólnot emigracyjnych. Pozostawanie na wygnaniu jest w przekonaniu Gasyny źródłem najgłębszych doświadczeń aporetycznych pisarza – w perspektywie artystycznej mogą okazać się nimi utrata spójności własnego programu literackiego, a także zaburzenie jedności światopoglądowej:

Wygnanie, pojęte swoiście jako graniczne doświadczenie poznawcze, komplikuje modernistyczne dyskursy twórcze artysty oraz pogłębia samoodkrywanie jego pisarstwa. Odsłania bowiem pęknięcia w stabilnych – jak by się mogło wydawać – metodologiach w sytuacjach, w których twórca tekstu, usunięty poza naród dający mu do tego czasu osłonę i ochronę, zostaje w nowej sytuacji zmuszony do przeszczepienia własnego pisarskiego rzemiosła poza naturalny, kulturowy rejon [tłum. – K.S.]¹⁶⁷.

Znamion przebycia takiego doświadczenia można doszukać się także w wyborze strategii epickich Norwida i Conrada – w „wieloperspektywiczności” i „hieroglificzności”

¹⁶⁶ Zgodnie z rozporządzeniem opublikowanym w „Kurjerze Warszawskim” z 30 czerwca 1855 „Rada Administracyjna Królestwa Polskiego na podstawie decyzji Paskiewicza z 7 maja uznaje Norwida za wygnańca i podejmuje decyzję o konfiskacie majątku”. Oto pełne brzmienie postanowienia: „Norwid Cyprian, który pod pozorem doskonalenia się w sztuce rzeźbiarskiej od r. 1842 przebywa za granicą, uznany jest za wygnańca i ulega karze konfiskaty majątku bądź już zasekwestrowanego, bądź następnie jeszcze wykryć się mogącego”. Także w 1855 roku poeta rozpoczyna pracę nad poematem *Quidam*. Próba literackiego opracowania nowego doświadczenia indywidualizmu zwanego później modernistycznym zbiega się więc w czasie z formalnym uznaniem Norwida za wygnańca z Królestwa Polskiego. To najważniejszy z powodów, dla których poemat mógłby być odczytywany jako utwór zapoczątkowujący Norwidowski dyskurs wygnańczy. Por. Z. Trojanowiczowa i in., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, Poznań 2007, t. I: 1821–1860, s. 587.

¹⁶⁷ „Specifically, exile as an epistemological limit-experience complicates the modernist discourses of subjective artistic production and the exploration of the scriptive selves, revealing cracks in apparently solid methodologies when the producer of the text is removed from the frequently protective mantle of the nation/community, and must carry out his craft away from its linguistic and cultural reservoir”. G.Z. Gasyna, *The Condition Known as Exile*, dz. cyt., s. 38-39.

tego pierwszego (por. poemat *A Dorio ad Phrygium*) oraz w chwycie „panoramicznej deformacji” drugiego (por. powieść *Nostromo*).

KRĄG *QUIDAMA*

1. CYPRIANA NORWIDA „DISKURS WYGNANIA”

Cyprian Norwid jako twórca „diskursu wygnania”? Najbliższy temu rozumieniu światopoglądu poety okazał się Henryk Siewierski, określając autora *Listów o emigracji* w równym stopniu „emigrantem konsekwentnym”, co „konsekwentnym przeciwnikiem emigracji”¹⁶⁸. Naturalnie poeta musiał „zapłacić wysoką cenę tej niekonsekwencji”¹⁶⁹, mimo to – zwłaszcza w odezwach do Młodej Emigracji, niechętniej programom odnowy moralnej wskutek „tragicznej nieodpowiedzialności emigracji starszej”¹⁷⁰ – stosował rygor etycznego maksymalizmu. „Wysoki styl, w jakim Norwid broni godności swego stanu emigranta, staje się jednak czytelny dopiero w kontekście jego stosunku do emigracji oraz sposobu pojmowania jej roli oraz roli własnej: »politycznego wygnańca narodowego«”¹⁷¹ – oto konieczna, zdaniem Siewierskiego, korektura dotycząca specyficznego charakteru Norwidowskiego perfekcjonizmu moralnego. Myśl filozoficzna Wielkiej Emigracji o apokatastazie (w sensie dosłownym: o ponownym włączeniu części do całości – włączeniu przywracającym porządek pierwotny) nie przeszła po okresie Wiosny Ludów próby sceptycznej. Nadzieje powrotu emigrantów i odrodzenia kraju (krzewione zwłaszcza w środowisku Koła Sprawy Bożej i podczas Mickiewiczowskich prelekcji) zastąpiła fala amnestii dla – jak określił to rząd rosyjski: polskich więźniów stanu. Obszar poszukiwań ideowych Młodej Emigracji został więc wyraźnie zawężony: problematykę mesjańską zastąpiła ta socjalna, zwłaszcza kwestia amnestyjna, sprawa „niewczesnych kwiatów” (por. wiersz Norwida, *Czy podam się o amnestię?*). Pod tym względem – jak zauważył Siewierski – Norwid, „obywatel polski i mieszkaniec świata” mógłby uchodzić za jednego z najbardziej

¹⁶⁸ H. Siewierski, *Emigracja przeciw emigracji* [w:] tegoż, *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*, Kraków 2012, s. 171.

¹⁶⁹ Tamże.

¹⁷⁰ Tamże, s. 175.

¹⁷¹ Tamże, s. 174.

„bezkompromisowych polskich emigrantów”¹⁷². Chociażby w liście do Konstancji Górskiej z 1857 roku zapewniał swoją czytelniczkę, że:

Polacy amnestii chwytający się, jak nie zobaczą, iż Rosja daje tylko obecność, zabraniając przeszłości i przyszłości, to jest że nic nie daje – bo każdy moment życia jest ciągłą przeszłością i przyszłością, i każde dziś jest ciągle wczora i jutro ..., jak tego nie zobaczą, to poniosą charaktery własne na śmiecie, oszukując Rosję, Francję, Polskę i siebie samych.

(CN VIII, 303)

Repliki przeciwko emigrantom z pewnością wzmocnią tezę o Norwidzie jako twórcy „dyskursu wygnania”. Siewierski w swoim studium *Emigracja przeciw emigracji* zgromadził ich wystarczająco wiele, włącznie ze słynnym ustępem z listu do Bronisława Zaleskiego z 1876 roku zaczynającego się od słów: „Emigracja obdarła mię ze wszystkiego: z młodości, z sił, z przyjaciół-osobistych, z oceny, prawie z nazwiska i godności nazwy dziadów moich”, kończącego się zaś dobitnym, ostrym oskarżeniem: „Nie zrobili – nic a nic! oprócz kilku fortun żydowsko-przedpokojowych i powodzeń osobistych, których zazdrościć im nie raczę i zdolny nie jestem. – Nikczemni!” (CN X, 86). Wierność swojej krytycznej ocenie postaw emigranckich Norwid manifestował, coraz silniej izolując się od środowiska działaczy: „często więc podkreślał odrębność swojego stanowiska, nie podpisywał zbiorowych petycji ani listów protestacyjnych, a poza krótkim epizodem współpracy z obozem Czartoryskich nie angażował się w działalność polityczną żadnej organizacji”¹⁷³. Te cechy – jak wiele na to wskazuje – mogły sprzyjać autonomizacji „dyskursu wygnania”. Początkiem świadomego kształtowania tego sposobu wypowiedzi mogło zaś stać się odrzucenie przez Norwida amnestii: w liście do Michała Kleczkowskiego znalazło się jedno z uzasadnień tej decyzji: „byłem więźniem stanu w 1846 roku – w literaturze ojczystej znany jestem, nie mogę charakteru mego poniżyć” (CN VIII, 349, por. także: CN VIII, 290).

Wydarzenia amnestii, reakcje na nią wśród emigrantów polskich w Paryżu, gorzkie rozliczenia z mickiewiczowską utopią „powrotu do kraju” – to ten sam czas, w którym powstaje poemat *Quidam* pisany przez autora, którego kwestia amnestii dotyczy bezpośrednio, tj. zgodnie z językiem ukazów carskich – przez polskiego więźnia stanu. Być może cały kompleks indywidualistyczny w *Quidamie*, a wraz z nim próba jego modernizacji w duchu neoindywidualizmu, wiążą się w sposób trwały z trapiącym wówczas Polaków

¹⁷² Tamże, s. 173.

¹⁷³ Tamże, s. 178.

w Paryżu pytaniem: „czy podać się o amnestię”? Na ile kształtujący się wówczas Norwidowski „dyskurs wygnania” (konfiskata majątku Norwidów, odrzucenie przez poetę amnestii, głosy o emigracji polskiej) ma związek z problematyką indywidualistyczną w *Quidamie*?

Czy poemat Norwida jest „rzeczą o amnestii”, a kategoria „quidamizacji” mogłaby posłużyć do oceny Polaków bezmyślnie korzystających z możliwości powrotu do kraju? Jaki związek istniałby między problematyką wygnania a tzw. słabym, czyli nieuwarunkowanym indywidualizmem? Czy sam poemat *Quidam* wreszcie – jest częścią Norwidowskiego „dyskursu wygnania”? Wiesław Rzońca, kierując się sposobami odczytań przedstawionymi m.in. przez Grażynę Halkiewicz-Sojak, Sławomira Rzepczyńskiego oraz Ryszarda Nycza, usiłował sam zredefiniować nowy typ Norwidowskiego podmiotu. Jego zdaniem:

Poeta dążył do „quidamizacji” podmiotu mówiącego. Poprzez dialog, cytat, ironizm i wieloznaczności uzyskiwał efekt częściowej depersonalizacji (ewidentny później w symbolizmie Rainera Marii Rilkego, a następnie liryce Francisa Ponge’a). Dlatego mówi się o Norwida podmiotowości „rozproszonej” (G. Halkiewicz-Sojak), „zwielokrotnionej” (S. Rzepczyński) albo o ekspresji „zapośredniczonej” (R. Nycz)¹⁷⁴.

To cenne spostrzeżenia, które warto zgromadzić obok siebie, charakteryzują bowiem w pełni istotę skomplikowanego procesu indywidualizacji, kształtującego bohaterów poematu *Quidam*, zwłaszcza: syna Aleksandra z Epiru i Zofię z Knidos. W jakim stopniu ich charaktery daje się zdefiniować w kategoriach indywidualizmu poromantycznego, w jakim zaś – mogą być one uznane za prognostyk nowoczesnych modeli indywidualności? Nie sposób zgodzić się z tezą Krzysztofa Trybusia twierdzącego, że „*Quidam* jest realizacją romantycznych postulatów syntezy”¹⁷⁵. Przeczy temu niemożność rozwiązania problematycznej kwestii podmiotowości w poemacie, o czym zaświadcza badacze utworu, autorzy przywołanych koncepcji podmiotu – jako „rozproszonego” (Halkiewicz-Sojak), „zwielokrotnionego” (Rzepczyński), „zapośredniczonego” (Nycz), a nawet „częściowo zdepersonalizowanego” (Rzońca).

¹⁷⁴ W. Rzońca, *Wyznaczniki premodernizmu dzieła Norwida*, dz. cyt., s. 374.

¹⁷⁵ K. Trybuś, „*Quidam*” – *epopeja o ziarnku gorczycy?* [w:] tegoż, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, dz. cyt., s. 71.

2. „QUIDAMIZACJA” W *QUIDAMIE*

Pod pojęciem „quidamizacji” należałoby rozumieć jedną z najczęściej stosowanych przez Cypriana Norwida strategii pisarskich, mającą swój początek w sposobie konstrukcji postaci z poematu *Quidam*. „Quidamizacja” umożliwiałaby wytworzenie w utworze doświadczenia „świata bezosobowego”, albo po prostu: „świata bez osób”; doświadczenia uzyskiwanego dzięki wprowadzaniu postaci pozbawionych cech i wartości osobniczych, zazwyczaj aspirujących do roli protagonistów w tekście. Biograficzne uwarunkowania twórczości poety nakazują wypowiedzieć sugestię o związku między „quidamizacją” (rozumianą jako autorska strategia pisarska) a kreowaniem przez Norwida dyskursu wygnańczego.

„Quidamizacja”, podobnie jak Conradowskie „łamanie sylwetek”, może mieć także źródło w swoistej podwójności aspiracji artystycznych Norwida: konserwatysty i awangardysty zarazem, katolika i „malarza życia”¹⁷⁶. Dualizm wyborów etyczno-estetycznych i status wygnańca politycznego, ambiwalencja tożsamości odnajdująca swe ujście w kolejach biografii poety, potęgują potrzebę rozrachunku z wielkimi mitami indywidualistycznymi czasów, w którym przyszło Norwidowi żyć i tworzyć, zwłaszcza z wielkim, kreacjonistycznym mitem romantyzmu.

Na ogólne biograficzne uwarunkowania decydujące o wprowadzaniu przez Norwida „quidamizowanych” bohaterów utworów wskazał już Wiesław Rzońca, zauważając, że „Quidam jako »jeden z wielu« odpowiada wielopodmiotowemu Norwidowi jako autorowi typu nowoczesnego”. Dodał przy tej okazji znaczące zastrzeżenie: „autor wielopodmiotowy musi być odróżniany od autora romantycznego, zależnego od właściwych epoce Byrona »kłopotów z tożsamością«”¹⁷⁷. W moim przekonaniu, na Norwidowskiej koncepcji autora wielopodmiotowego w sposób trwały i silny zaważyły: sytuacja wygnańcza kształtująca specjalny model Norwidowskiej wypowiedzi (tzw. dyskurs wygnania) oraz ambiwalentna postawa pisarska („godne awangardysty eksperymenty z zakresu słownictwa, genologii,

¹⁷⁶ „Mówiąc językiem autora *Kwiatów zła*, Norwid był pierwszym w naszej literaturze »malarzem życia«”. Por. W. Rzońca, *Modernizm literacki, a jego polskie źródła* [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 19. Warto zaznaczyć w tym miejscu nieoczekiwaną zbieżność z Conradem, który uważał siebie za „pisarza życia” (por. rozdział drugi: *Epika Cypriana Norwida a epika Josepha Conrada*).

¹⁷⁷ Tamże, s. 18.

tudzież konstrukcji metafory spotkały się w dziele poety ze światopoglądowym konserwatyzmem i zapatrzeniem w przeszłość”¹⁷⁸).

W monografii premodernizmu autora *A Dorio ad Phrygium* Rzońca wiele razy odwołał się do doświadczenia „quidamizacji”, reinterpreterując je w kategoriach nowego modelu indywidualizmu. W jego rozumieniu „quidamizowanie” może jawić się nie tylko jako transformacja samej postaci literackiej, lecz także – jako przemiana podmiotu mówiącego utworu do tego stopnia, aby „stanowił on postać »jednego z wielu«”¹⁷⁹ (por. „quidamizowany” podmiot *A Dorio ad Phrygium*). Quidam okazuje się nowoczesnym Sokratesem, „zwiastującym autentyczność prywatnej i osobniczej podmiotowości”, „dążącym do zagubienia swej indywidualności”¹⁸⁰.

Z jego sylwetką związany został program „heroizmu pochylonego czoła” najwyraźniej wiążący indywidualizm modernistyczny Norwida z Conradowską koncepcją bohaterstwa wyrażaną w osobach *masterów*¹⁸¹ takich, jak Lingard z *Ocalenia* („słuchał stając się coraz bardziej nieprzenikniony w swym nieustannym milczeniu, ale łagodność go nie opuszczała, jakby skrzydła samego Anioła Pokoju ukołysały go i wprawiły w ekstazę cierpliwości”; JC XX, 451, w przekł. A. Zagórskiej) albo MacWhirr z *Tajfunu* („z czujnością marynarza, który staje oko w oko z wiatrem jak z przeciwnikiem, usiłował wypatrzeć i przeniknąć jego ukryte zamiary oraz odgadnąć cel i siłę ataku”; JC VII, 51, w przekł. H. Carroll-Najder).

3. ŚMIERĆ NA PLACU PRZEDAJNYM: PRÓBA INTERPRETACJI

Norwidologiczna teza Trybusia o *Quidamie* jako o „dziele anty-tytanizmu” tylko częściowo sprawdza się w interpretacyjnej rzeczywistości. Owszem, „tytanizm Króla Ducha

¹⁷⁸ W. Rzońca, *Awangardyzm modernistyczny w kontekście dzieła Norwida* [w:] tamże, s. 311.

¹⁷⁹ Tamże, s. 18.

¹⁸⁰ Por. tegoż uwagi o Sokratesie Kierkegaarda: *Narodziny modernizmu filozoficznego. Soren Kierkegaard – zironizowany dialog jako droga do prawdy* [w:] tamże, s. 250-261.

¹⁸¹ „Świat Conradowski zakłada obecność podmiotu, w którego ciało ten świat uderza jak fala morska, aby się od niego odbić. To poznawanie rzeczy drogą uczestniczenia w jej narodzinach zakłada kompletną i do pewnego stopnia metafizyczną bierność. U marynarza wola, często niewspółmierna z wydarzeniami, przejawia się raczej w koncentracji jej siły niż w ekspansji. Kapitan, wspaniały *master* Conradowski, nie tyle jest zdobywcą, ile się „trzyma”, stoi w miejscu, jakby był głuchy, i jego opór zmienia świat żywołów i ludzi”. Por. R. Fernandez, *Balzac i Conrad*, przeł. M. Żurowski [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 89-90.

i Konrada został w poemacie Norwida zastąpiony apostołskim heroizmem cierpliwej pracy¹⁸². Nie świadczy o tym jednak scena śmierci Epirczyka na Placu Przedajnym, jak chciałby autor studium *Epopeja w twórczości Norwida*. „Bohater – który »zabity jest prawie przypadkiem« – uosabia los niewinnych ofiar, tak mało ważny w triumfalnej historii świata, którą opowiada poemat Słowackiego”¹⁸³. Bynajmniej – nie „zabity przypadkiem”, w przywoływanym zdaniu Norwida nacisk należałoby raczej położyć na słowo „prawie”.

Interpretację „przypadkowej śmierci” zaproponował także Mieczysław Jastrun, który w studium o znaczącym tytule *„Quidam” i sobowtóry* określił wypadek na Placu Przedajnym mianem „absurdalnego”. To z kolei pozwoliło pocie-Jastrunowi dostrzec zbieżność między zgonem syna Aleksandra a „lustrzanymi”, według niego, zgonami warszawskich Kolumbów: „Absurdalność tej śmierci młodego prawie bezimiennego filozofa »w jatkach« skojarzyła mi się z absurdalnością podobnych zgonów w złowrogim czasie, który słusznie nazwano »nieludzkim«”¹⁸⁴.

O możliwości całkowicie odmiennej interpretacji śmierci Epirczyka świadczą wersy 146-160 XXIV pieśni poematu. Został w nich utrwalony moment, w którym syn Aleksandra potrąca sobowtóra Barchoba:

Barchob, od kupna odwróciwszy lice,
Napotkał oczy przechodnia ku niemu
Zwrócone, jako letnie błyskawice,
Lecz te wraz gestem pytającym: „Czemu?”
Usunął, sprawę swą kończąc z rzeźnikiem.
– Dziewczyna jakaś przeszła między nimi,
Naczynie niosąc bełtające mléką –
Jak łani, ledwo że tykając ziemi.
Ta zawołała: „Quidam?” – za człowiekiem,
Który szedł, koszem do pól osłonięty,
A ziół i kwiecica woń powiała wkoło
Ostra, jakoby woń koszzonej mięty;
Syn Aleksandra schmurzył blade czoło,
Nie mogąc pojąć milczenia Barchoba,
I szukał okiem, zali się nie myli?
(CN III, 209)

¹⁸² K. Trybuś, dz. cyt., s. 81.

¹⁸³ Tamże.

¹⁸⁴ M. Jastrun, *„Quidam” i sobowtóry* [w:] tegoż, *Gwiazdzisty diament*, Warszawa 1971, s. 127.

Przypomnijmy: o tym, że Barchob opuścił Rzym, a jego miejsce zajął sobowtór, czytelnik poematu dowiaduje się z treści pieśni XVI („Lecz – o dziw! – był to Barchob – Barchob drugi, / Tak samo wiotki, ni mąż, ni niewiasta, / Młodzian, a z czołem pooranym w smugi!”; CN III, 166). Celem zjawienia się *doppelgängera* miało być przygotowanie i wzniecenie powstania w Judei. Tam musiał udać się mesjasz, by zgromadzić wokół siebie wyznawców, późniejszych uczestników walk. Potrzeba jednak wciąż paru wyjaśnień. Nowy Barchob to sobowtór mężczyzny uznanego za samego zbawiciela. O jego dalszych losach nie wiemy niczego¹⁸⁵, podobnie jak niczego nie dowiadujemy się o przyczynach „wymiany osób”. Te – w planie historycznym dość istotne – informacje nie wydały się intrygujące dla Jastruna rozszerzającego kategorię sobowtórysty na wszystkie sylwetki poematu: „Żadna z postaci nie jest tu dość ostro zarysowana; postacie te ledwie wyłaniają się z mroku, są wieloznaczne, niekiedy dwoją się w oczach. Stąd sobowtór”¹⁸⁶ – kwituje ku rozczerwowaniu czytelników autor szkicu z sobowtórami w tytule. Kwestię umotywowania „tajemniczego zastępstwa” z pieśni XVI naświetlił dopiero Rolf Fieguth, wskazując, że: „Barchob jest częścią konspiracyjnej maskarady – Jazon bowiem przygotowuje sobowtóra Barchoba, innego młodego Żyda, który po wyjeździe prawdziwego Barchoba do Judei odgrywa jego dotychczasową rolę dla zmylenia znajomych i władz”¹⁸⁷.

Należy przypuszczać, że syn Aleksandra rozpoznał sobowtóra, domyślił się zapewne, że doszło do „tajemniczego zastępstwa”, a mesjasz został wydalony z Rzymu. Świadczą o tym cytaty z przywoływanych 14 wersów poematu: „i szukał okiem zali się nie myli” (co do czego? – nie sposób odpowiedzieć z całą pewnością, elipsa pozostawiła bowiem domysł Epirczyka niesprecyzowanym), a także „schmurzył blade czoło”. Sobowtóra demaskuje

¹⁸⁵ Z tą tezą można polemizować. Rolf Fieguth zauważa, że moment powrotu mesjasza zawarty został w XXVIII pieśni poematu. Mianowicie w chwili pochówku Jazona, w której Lucius Pomponius Pulcher „zbliża się do miejsca pogrzebu, jeden z grabarzy przywołuje go gestem, jakby chciał powiedzieć »Pomóż grześć starca, odpoznaj Barchoba!«” (CN III, 232). „Sposobem symbolicznym wrócił do poematu prawdziwy Barchob, którego znał Lucius” – stwierdza więc z dużą pewnością Fieguth. Czy jednak wezwanie Pulchera do „odpoznanie Barchoba” nie mogło zostać wypowiedziane przez jego sobowtóra? Nie sposób przecież opowiedzieć się za przewagą któregośkolwiek z wariantów interpretacyjnych: odmową niesienia pomocy i wyparciem się Pulchera („nie znałem was – Żydy”; CN III, 232) kończy się pieśń i cały poemat. Por. R. Fieguth, „*Nie znałem was – Żydy*”. *Powstanie judejskie i postać Barchoba w „Quidamie” Norwida* [w:] „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, pod red. P. Chlebowskiego, Lublin 2011, s. 312.

¹⁸⁶ M. Jastrun, dz. cyt., s. 135.

¹⁸⁷ R. Fieguth, dz. cyt., s. 304.

milczenie („nie mogąc pojąć milczenia Barchoba”) – mężczyzna uznawany za mesjasza był bowiem bliski Epirczykowi¹⁸⁸, natychmiast zatem doszłoby do powitania, *doppelgänger* nie rozpoznał jednak w młodzieńcu osoby sobie znajomej. Do pierwszego spotkania między Barchobem a synem Aleksandra doszło już podczas sądu chrześcijan, narrator poematu zdaje z niego relację w pieśni VII: „»Przyszły kolego« – Odpowie Barchob, uczeń, i zdążali / Milcząc, jakby się wcale lub dość znali” (CN III, 108). Epirczyk pamięta go jeszcze z domu Artemidora („»Widziałem, pomnę, u Artemidora«”; CN III, 108).

Zaskakujące, z jaką dokładnością odwołuje się w poemacie Norwid do wspólnych spotkań, rozmów i spacerów syna Aleksandra z Barchobem (z którym „rozmawiał potocznie”). Najpełniej świadczy o tym wspomnienie jednej z przechadzek obu mężczyzn umieszczone w pieśni X, niosące za sobą dodatkową treść symboliczną. Rozmawiający portretowani są w momencie mijania starej Egipcjanki niosącej kosz kwiatów. Na jego dnie – jak wiemy dzięki odkryciu Zofii z Knidos (pieśń VI; CN III, 95) – znajdują się zwoje z pamiętnikiem Epirczyka, pozostawione przez przypadek lub roztargnienie („Tak więc wiódł Barchob z Epiru młodziana, / Gdy nagle spotkał kobietę podżyłą, / Służebną – ile z tego, jak odziana, / I z kosza w ręku wnosić można było, / A Egipcjanke” – pieśń X, CN III, 122 oraz „Dno kosza niejasne / Czytał – zaiste, czytał: pisma-własne!”; CN III, 123. Dwie pieśni dalej odczytujemy w *Quidamie*: „Syn Aleksandra, słysząc z mów Barchoba, / Kto była ona służebna osoba, / (...) Milczał, lecz w sobie pamięcią przezierał, / Co ów zwój, trafem zgubiony, zawierał?” – pieśń XII, CN III, 131).

Pełne rozwiązanie tej sytuacji, a zarazem jej aktualizację, przyniesie dopiero pieśń XXIV. Dlaczego syn Aleksandra okazał się zdolny do rozpoznania sobowtóra Barchoba? Narrator poematu dokładnie wskazuje, w jaki sposób Epirczyk mógł zostać pobudzony i sprowokowany do porównania dwóch sytuacji (z pieśni X/XII oraz z pieśni XXIV), tym samym: jak doszło do antycznego *anagnoris*? Właśnie dzięki drobiazgowej, odnarratorskiej relacji czytelnik poematu styka się z niezwykle uprawdopodobnionym psychologicznie procesem kojarzenia faktów przez młodzieńca. Norwidowski psychologizm nosi w tym wypadku rzeczywiście znamiona estetyki kontrapunktowej, właściwej muzyce Gustava Mahlera eksponującej wielość pól asocjacyjnych, „mnogości planów, bogactwa

¹⁸⁸ Potwierdzenie tej tezy przynoszą kolejne rozpoznania Fiegutha, określającego więź między Żydem a Epirczykiem fascynacją: „Barchob potrafi frapować Aleksandra” (tamże, s. 305), a nawet przyjaźnią: „tym samym rozchodzą się w akcji drogi przyjaciół Aleksandra i Barchoba – i już się nie spotykają” (s. 307).

perspektyw”¹⁸⁹. Zrekonstruujmy psychologiczny proces rozpoznania w *Quidamie*: stara Egipcjanka niosąca kwiaty w koszu (ze zwojem młodzieńca z Epiru) zostaje skojarzona z dziewczyną. Obie przechodzą obok syna Aleksandra i Barchoba (w pierwszym przypadku) albo jego sobowtóra (w drugim przypadku). Choć dziewczyna niesie naczynie mleka, woła za mężczyzną niosącym kosz kwiatów. Ostatnim polem asocjacyjnym doprowadzającym do anagnoryzmu jest pole zapachu, ostrego i drażniącego, porównanego do mięty mającej właściwości pobudzające („ostra woń ziół i kwiecica”, „jakoby woń koszonej mięty”). Jak widzimy zatem, moment rozpoznania *doppelgängera* został dzięki narratorowi psychologicznie uprawdopodobniony, a równocześnie zawarty w ramach charakterystycznej dla estetyk prerafaelickich symboliki zapachu – symbolem rozpoznania jest tu „ostra”, budząca „woń mięty”. Syn Aleksandra rozpoznaje Barchoba, rozpoznanie to ma w poemacie Norwidowskim znamiona doświadczenia podwójnego: zarówno sensualnego¹⁹⁰, jak i psychologicznego.

A więc czy ginie przypadkiem czy jednak zostaje umyślnie zabity z obawy Żydów przed wydaniem „tajemniczego zastępstwa”, największego sekretu rodzącego się powstania? Wiedzy o podmianie Barchoba nie sposób było przecenić. Jeśli w jej posiadaniu znaleźliby się Rzymianie, zdusiliby w zarodku wielki judeomesjański zryw. Aleksander z Epiru, młodzieniec znany wielu mniejszościom Wiecznego Miasta, sympatyzował przede wszystkim z kręgami greckimi utrzymującymi żywy kontakt z elitą Romy (dom Artemidora odwiedzał Lucius Pomponius Pulcher). Informację o Barchobie mógł więc Epirczyk z łatwością rozprzestrzenić. W świetle tych uwarunkowań zgoła innego wydźwięku nabiera sąd Rolfa Fiegutha o utworze eksponującym „paralelizację protagonisty, Aleksandra z Epiru, z postacią poboczną, »kilkakrotnie przekształconym Barchobem«”¹⁹¹.

W tym miejscu, jak twierdzą na podstawie interpretacji wersów 146-160 XXIV pieśni, tezę badacza należałoby znacząco wzmocnić: nie jest to wyłącznie paralelizm losów, więc abstrakcyjna, lecz realna wspólnota przeznaczeń, więc materialnie określona. Syn Aleksandra ginie, aby – mówiąc wprost – tajemnica „oddalenia mesjasza” nie została zdradzona, powstanie zaś dokonało się w Judei. Nie da się także wykluczyć, że młodzieniec zdaje sobie

¹⁸⁹ Zob. B. Pociąg, *Mahler*, Warszawa 1992, s. 109. Por. także: W. Rzońca, *Muzyczność typu modernistycznego* [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 305.

¹⁹⁰ Zagadnieniu sensualizmu Norwida, z uwzględnieniem asocjacji symbolicznych, poświęciła rozprawę doktorską napisaną pod kierunkiem prof. W. Rzońcy w Instytucie Literatury Polskiej UW Anna Kubicka (*Poetyckie konkretyzacje zmysłów w wierszach Cypriana Norwida*, Warszawa 2013).

¹⁹¹ R. Fieguth, dz. cyt., s. 314.

sprawę z przyczyn swojej śmierci. Być może ostatnimi słowami najpełniej zdradza świadomość losu, który w jednej chwili stał się jego udziałem („Na targu – konać – jak w ojczyźnie / Konać – wyśmiewa się z siebie ironia”; CN III, 211). Wypowiedzią tworzy „gest ostatecznego rozczarowania”. Jako Inny („Grek z matki illirskiej”, „mieszaniec”) niesprawiedliwie podzielił losy pozostałych, rzymskich ofiar powstania. Miał więc rację Fieguth, wskazując na „szczególnie konkretną asocjację krwi zabitego Aleksandra, opryskującą otaczających go Rzymian z krwią »pogańskich« Rzymian, obficie rozlaną w Judei przez Barchoba i jego wojska”¹⁹² (pieśń XXIV, w. 211-216, CN III, 211 oraz pieśń XXV, w. 85-90, CN III, 218).

4. NORWIDA ROZRACHUNEK Z POSTWALLENRODYZMEM: „QUIDAMIZACJA” ALEKSANDRA Z EPIRU W ŚWIETLE KONSTRUKCJI POSTACI BARCHOBA

„Główne postacie poematu *Quidam* to – jak wskazała Ewa Bieńkowska w studium o utworze z 1974 roku – ludzie, którzy nie posiadają wzoru zdolnego ich oświecić i poprowadzić”¹⁹³. Są więc szczególnymi ofiarami odożsamienia. Brak „scalającej istoty i wprowadzającego ład w życie prawa”¹⁹⁴ rekompensują, łącząc ze sobą wiele modeli życiowych, budując w efekcie „tragikomedie typów”. Taki jest Barchob, obok Zofii z Knidos najpełniejszy wyraziciel Norwidowskiej „wielotypowości”. To dla niego zaprojektowane zostały „role pokornego sługi swojego Mistrza, szpiega i konspiratora, skrytego sympatyka chrześcijan, żydowskiego Mesjasza i przywódcy spotkania”¹⁹⁵. Zarazem, dodajmy – narrator *Quidama* czyni w tym wypadku wyjątek szczególnego rodzaju: wstrzymuje się od introspekcji w postać. Więcej, zdaniem Fiegutha: on „nigdy nie odkrywa nam »prawdziwego wnętrza młodego Żyda«, nawet w finale księgi XVI, w scenie nocnego pożegnania się Barchoba z wieloletnim Mistrzem Jazonem”¹⁹⁶, użyje więc formuły omownej („Co czuł? – wysławić tego niepodobna” – w. 161; CN III, 169).

¹⁹² Tamże, s. 311.

¹⁹³ E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu wielkiej ojczyzny (o poemacie „Quidam” Cypriana Norwida)*, „Miesięcznik Literacki” 1974 nr 4, s. 41.

¹⁹⁴ Tamże (przy czym Bieńkowska używa tego określenia wyłącznie w stosunku do Zofii z Knidos).

¹⁹⁵ R. Fieguth, dz. cyt., s. 304.

¹⁹⁶ Tamże, s. 291.

Podobnie więc jak narrator Conradowskiej powieści *Nostromo*, narrator poematu *Quidam* ujawnia w tym wypadku swoją preferencję kreacyjną: nie jest zainteresowany portretem psychologicznym Żyda. Zamiast tego reprezentuje najczęściej Aleksandra z Epiru, jego interesy i aspiracje, właśnie jego sytuację psychiczną odzwierciedla najpełniej (por. opis procesu rozpoznania z 5.2.1.2). To być może w największym stopniu zadecydowało o interpretacji postaci syna Aleksandra jako „sobowtóra lub *alter ego* autora epickiego”¹⁹⁷. Poza tym, że Epirczyk może okazać się „sobowtorem narratora”, jako podmiot tekstu wydaje się wyposażony także w wiele innych tożsamości. Fieguth określa go również „antybohaterem poematu”¹⁹⁸. Zauważmy: figura antybohatera stosowana do postaci „epirskiego mieszańca”, podobnie jak kategoria antypowieści aplikowana do całego utworu (posłużył się nią wśród innych Edward Kasperski), dobrze wpisują się w negatywizm dyskursu wygnania, odpowiadający w równym stopniu utworom Norwida (por. także *Cywilizacja*), co dziełom Conrada (*Nostromo*, *Lord Jim*) oraz Gombrowicza (*Trans-Atlantyk*). Charakterystyczny dla tych trzech dyskursów jest potrójny sobowtórysta: syn Aleksandra, Nostromo oraz Witold okazują się po pierwsze sobowtórami autorów epickich (narratorów), po drugie zaś – mniej lub bardziej wiernymi „odbiciami” autorów realnych – wygnańców lub emigrantów.

Właśnie ze względu na postać Barchoba ten epicki poemat może jawić się jako dzieło eksponujące zależność protagonisty, Aleksandra z Epiru od postaci pobocznej. To znamienne, jeśli wziąć pod uwagę, że „Barchob należy do postaci najbardziej »nierzeczywistych«”. Wyraża to nie tylko jego fantastyczne imię, lecz także fakt uczestnictwa w fantastycznych sytuacjach – uznaje Fieguth zgodnie z wykładnią 22. Wersu pieśni X: „na męża nazbyt przejrzysty – jak duchy” (CN III, 120)¹⁹⁹. Zależność Epirczyka od Barchoba jest więc zależnością na swój sposób „wampiryczną”. Młody Żyd to obsesyjnie powracająca w kolejnych pieśniach poematu (X, XII, XVI oraz XXIV) figura, której realne związki z Aleksandrem ujawni dopiero dramat na Placu Przedajnym. Mógłby okazać się wyrazistym bohaterem całego poematu, legitymuje się bowiem jednoznacznym pochodzeniem i funkcją: to judejski spiskowiec, stworzony w tym wypadku niejako na kształt żydowskiego Irydiona, a nawet – Kordiana. Aleksander, który jest mieszańcem określającym siebie „sierotą z Epiru”, „mdłą rośliną”, a nawet „drobiną żwiru” (CN III, 95), stałby się wówczas jego kontrbohaterem.

¹⁹⁷ Tamże, s. 304.

¹⁹⁸ Tamże.

¹⁹⁹ Tamże, s. 303.

Znamienna w świetle rozgraniczenia tych dwu postaci jest preferencja kreacyjna Norwidowskiego narratora: nie dokonywać żadnych introspekcji związanych z postaci Barchoba, nie tworzyć jego portretu psychologicznego, pozostawić go „niereczywistym”. Rozjaśnia tę decyzję narratorską potrzeba ostrego rozliczenia Norwida z postwallenrodyzmem. Epirczyk ma zginąć wskutek intryg postaci „niereczywistej”, więcej: ma stać się ofiarą „niereczywistości”, czyli mówiąc wprost: ofiarą szaleństwa któregoś z Wallenrodów. Motyw patriotycznego sobowtóryzmu w literaturze polskiej ma swój początek w kreacjach Waltera Alfa i Konrada Wallenroda z powieści poetyckiej Mickiewicza. W tej mierze poprzez „quidamizowanie” Aleksandra z Epiru *Quidam* Norwida (już w okresie międzypowstaniowym!) wpisuje się w krąg utworów rozliczających wallenrodyzm i postwallenrodyzm z perspektywy moralności typu nowoczesnego.

4.1. OD POSTWALLENRODYZMU DO EGZYSTENCJALIZMU CHRZEŚCIJAŃSKIEGO: PROBLEM „RYCERSTWA REZYGNACJI” W *QUIDAMIE*

Jak „quidamizowany” jest Aleksander z Epiru? Czy rzeczywiście mógł zostać stworzony na podobieństwo „rycerza rezygnacji”, Quidama – bohatera *Stadiów na drodze życia* Sorena Kierkegaarda z 1845 roku, drugiego wcielenia Abrahama, „rycerza wiary” z *Bojaźni i drżenia*? Jak zauważyła Elżbieta Lijewska, było „wielce prawdopodobne, że w latach 1855–1856 do Norwida docierały informacje o dziwacznym Duńczyku, Sokratesie z Kopenhagi, który z apostolską żarliwością chlostał »oficjalne chrześcijaństwo«”²⁰⁰. To być może przesądziło o zestawieniu go z Andrzejem Towiańskim i wpisaniu w ówczesne dyskusje Wielkiej Emigracji – o zasadności tego porównania przekonywali Agnieszka Zielińska i Wiesław Rzońca. Kierkegaard mógł według nich jawić się jako Towiański Europy, Towiański z kolei mógł być uznawany za polskiego Kierkegaarda²⁰¹. Obaj okazywali

²⁰⁰ E. Lijewska, *O dwóch quidamach. Norwid – Kierkegaard* [w:] *Quidam. Studia o poemacie*, dz. cyt., s. 465.

²⁰¹ Por. A. Zielińska, *Ortodoksyjny heretyk. Myśl społeczno-religijna Towiańskiego*, Kraków 2010, s. 82 oraz W. Rzońca, *Narodziny modernizmu filozoficznego. Søren Kierkegaard – zironizowany dialog jako droga do prawdy* [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida...* dz. cyt., s. 250-251. Przypomnijmy, że już Zbigniew Zaniewicki wskazywał na istotne podobieństwa między Magiem Jazonem z *Quidama* a Andrzejem Towiańskim. Por. Z. Zaniewicki, *Rozmyślania nad „Quidamem”* [w:] *Norwid żywy*, red. W. Günther, Londyn 1962, s. 179. Beata Wołoszyn rozwinęła jego myśl, zauważając, że literackiej parze Jazon-Barchob odpowiadać mogła para rzeczywista: Towiański-Mickiewicz. „Zbigniew Zaniewicki, idąc tropem historyzmu maski, zinterpretował postać Maga-Jazona z poematu *Quidam* jako *alter ego* Andrzeja Towiańskiego. Idąc tymże tropem, można uznać ucznia Jazona – Barchoba za aluzyjne przedstawienie Mickiewicza”. B. Wołoszyn, *Aluzje do Mickiewicza*

się w tym ujęciu zarówno rzecznikami, jak i weryfikatorami „romantycznego stosunku do Stwórcy”. Rzońca w prezentacji paraleli posunął się jeszcze dalej, wskazując hipotetyczną wspólną światopoglądową parę Norwid/Kierkegaard: miał ją tworzyć egzystencjalizm chrześcijański. „Polemizując z rozprawą *Rzeczywistość* Hegla, zawartą w *Nauce logiki*, duński ojciec egzystencjalizmu zachowuje się niczym Norwid w polemice z Krasińskim na temat »logicznego« porządku historii”²⁰².

Czy Aleksander z Epiru, a także Conradowski Nostromo, mogą zostać uznani za „rycerzy rezygnacji”? „Quidamizacja” i „łamanie sylwetek” są niewątpliwie sposobami literackiego ujęcia nowoczesnej przemiany tożsamościowej. Jest to transformacja ukierunkowana egzystencjalistycznie, zmierzająca do przekształcenia romantycznej postaci egzystencjalnej w bohatera nowego typu. Anachronicznym tropem egzystencji, najwyraźniej przezwyciężanym w *Quidamie* oraz w *Nostromo*, jest wallenrodyzm i postwallenrodyzm (ten drugi ożywiony w dobie powstania styczniowego uznawanego za „zaszyfrowany pierwotyp” costaguańskiej rewolucji z powieści Conrada). W obu utworach „zjawisko Wallenrod” – fenomen konspiracyjny, fantazmat życia w ucisku – pociągnięty zostaje pod trybunał historii i osądzony z perspektywy uczestników nowoczesnego sporu o tożsamość: Norwida i Conrada, w tym także – z perspektywy wyznaczanej przez egzystencjalizm chrześcijański.

4.2. „MAMŻE EPIRU ZOSTAĆ PIGMALIONEM?” JAKO „PYTANIE WALLENRODYCZNE”

Nosicielem pierwiastka wallenrodycznego w *Quidamie* jest przede wszystkim Barchob. Najważniejsze w poemacie „pytanie wallenrodyczne” zadaje samemu sobie jednak nie on, lecz Aleksander z Epiru. W zwitce pierwszej jego zapisków czytamy jego rozważanie nad możliwością powtórzenia przez siebie losu Kordiana albo Irydiona. Myśl wallenrodyczną filozofujący młodzieniec łączy jednak z wielkim mitem rzeźbiarskim antyku i koncepcją piękna – relacje między sobą a Epirem utożsamia z relacją między Pigmalionem a Galateą:

– Mamże Epiru zostać Pigmalionem,
Czy rzymskie jeszcze oglądać mogiły

w „*Quidamie*” Cypriana Norwida [w:] „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, dz. cyt., s. 406. Niewiele, jak się wydaje, pomyli się również ten, kto trójkąt między Jazonem, Barchobem a młodzieńcem z Epiru odczyta jako figurę relacji między Mickiewiczem, Towiańskim a Norwidem. Jeśli Barchob rzeczywiście byłby Mickiewiczem, innego wydźwięku nabierze fakt rozpoznania jego *doppelgängera* dokonany przez „Norwida-quidama” (pieśń XXIV).

²⁰² W. Rzońca, *Premodernizm...*, dz. cyt., s. 256.

W ogromnych łunach? – i, mimo Zeusa,
Padłe, jak niegdyś Korynt za Mumiusa? –
Stój!

(CN III, 97)

Zauważmy, zwłaszcza w świetle powyższego fragmentu: zwitki Aleksandra, odczytywane zresztą przez Zofię z Knidos, nie są prostą refleksją młodzieńca usiłującego oswoić się z wielkim światem hegemonów, „mającym się ku upadkowi”. Bynajmniej, nie są także bliskie poetyce improwizacji. To skomplikowany traktat intelektualny będący owocem wnikliwego studium losu człowieka i kontemplacji *vita humana* – stworzył go „analityk rzeczywistości” i „aksjolog moralności”²⁰³, a więc swego rodzaju „quidam-Norwid”. Przypomina w swojej strukturze *Wyznania* św. Augustyna, o ile tylko rozprawę świętego z Hippony zdekonstruować i przekształcić w niedokończone „dzieło we fragmentach”. Zgodnie z poetyką augustyńskich *Wyznań* więc, czyli przez tok kolejnych racjonalizacji, poprowadzona została Norwidowska krytyka wallenrodzmu i postwallenrodzmu:

W rymie zaradnej płynności jest siła:
Sybilla stara, co w sieniach mych dziadów
Siadała jadać, pomnę, że mówiła:
By strzec się echa-słów i winogradów
Upajających nie tykać nad miarę.
Któż retoryki nauczał tę starę? –
Mistrz gdzie? Co onej nie szczędził przykładów –

Nicość! -----

(CN III, 97)

Pragnienie, by „zostać Pigmalionem Epiru”, odkrywa w końcu swoje mroczne źródło dzięki dedukcji Aleksandra. Jest nim „nicość” i ostateczne, poznawcze zwątpienie – dokładnie takie, które towarzyszyło krzykowi Kurtza z *Jądra ciemności*: „Horror, horror!”.

²⁰³ Tamże, s. 185. „To bogata, wielce rozbudowana postać – pisze o Epirczyku Mieczysław Inglot – rozbudowana fabularnie, jako ktoś dążący do poznania prawdy poprzez kontakty z mądrością wielkiego miasta, ktoś tworzący na własną rękę oryginalny utwór w postaci pamiętnika. Pogłębiona psychologicznie jako młodzieniec zakochany w pięknej i mądrej Zofii, współczujący chrześcijanom jako cierpiącym ludziom, bez zaangażowania religijnego”. M. Inglot, *Rozważania nad tytułowymi postaciami Norwidowskiego poematu „Quidam”* [w:] *Quidam. Studia o poemacie*, dz. cyt., s. 273.

O ile Nostromo może być odczytywany jako nowy Wallenrod, prototypowy dla Conradowskiego modelu heroizmu, Kurtz jest „przewrotnym Wallenrodem” w ten sam sposób, w jaki Franciszek Moore w interpretacji Marii Janion okazuje się „przewrotnym Prometeuszem”²⁰⁴. *Jądro ciemności* ukazuje w tym wymiarze pewien indywidualny los, który stał się odbiciem upadku i psychicznej dewastacji mistrza zakonu z powieści poetyckiej Mickiewicza. Sytuacja kolonialna jest wariantem sytuacji panującej w zakonie krzyżackim: stosunek nadrzędności i podrzędności między mistrzem Konradem a zakonnikami zostaje w opowiadaniu Conrada zastąpiony przez relację między białoskórym bogiem, Kurtzem a mieszkańcami Konga. Ten jednak jest, jak już wskazałem, „Wallenrodem przewrotnym” – nie legitymuje się ideałem, ze względu na który mógłby kreować własną przestrzeń inności i obcości. Tak jak sytuacja kolonialna w *Jądrze ciemności* zmienia się w sytuację egzystencjalną, tak samo do poziomu egzystencji zredukowana może zostać sytuacja narodowa w *Konradzie Wallenrodzie*. Męka Wallenroda i tortura psychiczna Kurtza są więc cierpieniami tego samego rodzaju. Ta druga utraciła jednak swój intencjonalny charakter i stała się piekłem egzystencji „samozwrotnej”, tworzącej „rymy zdradnej płynności”. *Jądro ciemności* może być odczytywane jako materialistyczna wariacja na temat *Konrada Wallenroda*, rozgrywająca się w świecie bez ideałów, w uniwersum uniemożliwiającym jakąkolwiek aksjologiczną kreację. Jego dobitną metaforą jest dżungla.

4.2.1. DŻUNGLA I METAFORY „PIEKŁA TOŻSAMOŚCI” W *QUIDAMIE*

W *Quidamie* za najbliższy Conradowskiej topice dżungli jako „jądra ciemności” należy uznać opis pustego mieszkania Aleksandra z Epiru z pieśni XVIII. Przestrzeń opisywana przez narratora poematu jest „piekłem tożsamości”. Tego rodzaju epicki efekt uzyskuje Norwid, włączając w dukt opisu kunsztowną dygresję poświęconą kształtom arabesk w medalionach czterech obrazów rozmieszczonych na ścianach pokoju. Narrator analizuje kolejne fantastyczne ozdoby (korzystając z metafor pnączy i lian – „medaliony” są w *Quidamie* „oplecione zwojem roślin”), eksponując wzorzec owidiańskich *Metamorfoz*. „Piekło tożsamości”, „quidamizacja” – zostają uzyskane poprzez przedstawione w konwencji

²⁰⁴ Ten, którego Janion określa „przewrotnym” – Ambrozjo, Maldoror, w końcu Franciszek Moore – „chce wyrwać Bogu jego prawo do rozporządzania ludzkimi istnieniami, chce nimi »władać« – dla zaspokojenia swych zbrodniczych zachcianek”, rozwiniętych wskutek „radykalnego pragnienia nieistnienia”. Por. M. Janion, *Przewrotny Prometeusz* [w:] tejże, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 350-351.

starożytnych gigantomachii ciągi asocjacyjne i paralelizmy mające uprawdopodobniać dokonywanie się jakiejś dziwnej, bliżej niezrozumiałej i przerażającej – pseudo-ewolucji. Należy mniemać, że jest ona figurą przemian wewnętrznych Aleksandra:

Arabeskami medaliony one
Były, jak roślin zwojem, oplecione,
Mającym w liściach swych i inne twory,
Poprzewijane owadem w gadzinę,
Gadziną w zwierzę, a zwierzem w upiory
Fantazji – w sposób: iż zaledwo trzcinę
Postrzegłeś, ta się wyślizła ci wężem,
Wąż w ptaka plwał się, wyrzucając ślinę,
Tej skrzydła w szatę nikłą – szata mężem
Brzmieje – mąż na hełm wytryska liśćmi,
Których kwiat tarczą, a pręty orężem,
A pąki – iskier tlejących gwiazdami.

(CN III, 174)

Fragment skonstruowany został jako hiperbola zmierzająca ku unieważnieniu logicznej zasady tożsamości ($A=A$). Wzrostem i kształtowaniem się form rządzi bowiem reguła przypadku: „wyrzucanie śliny” i „wytryskanie liści”. W tych metaforach: nieopanowanego, biologicznego rozkwitu, dzikiego wzrostu najpełniej wyrażona została w *Quidamie* semantyka dżungli, czyli „piekła tożsamości”, bliska Conradowskim wizerunkom tej przestrzeni z *Jądra ciemności*, a także *Placówki postępu*. Świat Norwidowskiej i Conradowskiej dżungli wyróżnia to samo: po pierwsze, utrata zdolności tworzenia i odtwarzania ładu (w dżungli, rzecz można, ostatecznie upada człowiek-artysta znany nam z *Vade-mecum*), po drugie – unieważnienie wszystkich reguł porządkujących (gest ten zawarty został m.in. w tytule poematu *A Dorio ad Phrygium* – „od doryjskiego do frygijskiego”: dżunglą są w utworze zarówno Serionice, miejsce akcji, jak i sam tekst zmuszający ze względu na tytuł do „zakresowej” interpretacji biegu wydarzeń, sposobów narracji, dygresji etc.).

5. REALIZM, NATURALIZM, ROMANTYCZNY IDEAŁ EPOPEI

Przystąpiwszy do rekonesansu utworów epickich Josepha Conrada, zwłaszcza do analizy *Nostromo*, literaturoznawca winien spodziewać się dzieł syntetyzujących XIX-wieczne doświadczenie narracyjne. Do tego: dzieł inkluzyjnych, panoramicznych i wieloaspektowych²⁰⁵. Niezależnie od panoramizmu zawartego w *Nostromo*, Conrada-prozaika fascynuje jednak „drobna forma” noweli francuskiej, powieści francuskiego realizmu oraz romantyzm Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Hołdem złożonym Gustave’owi Flaubertowi i Guy’owi de Maupassantowi okazuje się *Murzyn z załogi „Narcyza”*²⁰⁶. Inspiracje romantyzmem, a także romantyczną epopeją mistyczną, nie zostały nigdy przez Conrada zwerbalizowane osobno²⁰⁷. Pozostają jednak wyraźnie zauważalne przede wszystkim w planach retorycznych powieści, w etycznej organizacji jednostek kształtowanych – jak zauważył już Leszek Prorok – na wzór *naturaliter Christiana*²⁰⁸.

Spośród współczesnych Conradowi modernistów epickich odciskających na autorze *Szaleństwa Almayera* piętno szczególne, Zdzisław Najder wylicza również Henry’ego Jamesa, Anatola France’a i Fiodora Dostojewskiego²⁰⁹. O ile literatura Flauberta i Maupassanta z czasem okazała się dla Conrada szkołą kompozycji, sami realiści i naturaliści zaś: terminatorami pisarskiego rzemiosła Korzeniowskiego, o tyle poematy Mickiewicza i Słowackiego pozostawały wzorem retorycznej aranżacji tekstu. Retoryka romantycznej „tragedii uniwersalnej” towarzyszyła tym samym rekompozycji „drobnych form” w powieści

²⁰⁵ Kategorie zapożyczyłem od Jakuba Lothe. Por. „*Nostromo*”. *Panoramic, All-Inclusive Authorial Narrative* [w:] tegoż, *Conrad’s Narrative Method*, Oxford 1989, s. 175-225.

²⁰⁶ Por. Z. Najder, *Wstęp* [w:] J. Conrad-Korzeniowski, *Wybór opowiadań*, oprac. Z. Najder, Wrocław 1972, s. XIX.

²⁰⁷ „Był to wpływ głęboki, choć trudno uchwytne, bo rzadko przejawiający się w bezpośrednich zapożyczeniach i dotyczący raczej ogólnych kategorii myślowych i wyobrażeniowych niż szczegółów metody artystycznej”. Por. tamże, s. XVIII.

²⁰⁸ „Duchowy rymsztunek jego bohaterów, zarówno tych stawianych na koturny, jak też pokazywanych ubocznie, zachowanie ich w sytuacjach prawdziwie granicznych – wszystko to znajdzie stygmat pokrewieństwa z właściwością, którą apologeta Tertulian przypisywał duszy ludzkiej w ogóle, uważając, iż jest powszechnie, poza podziałami wiar i urojeń, *naturaliter Christiana*”. Por. L. Prorok, dz. cyt., s. 121-122.

²⁰⁹ Por. Z. Najder, dz. cyt., s. XX.

i tworzyła wyjątkowy stop epiki Conradowskiej – romantycznej „epopei chrześcijańskiej” zamkniętej w strukturze gatunkowej powieści realistycznej lub romantycznej „epopei humanistycznej” utrwalonej we wzorze utworu naturalistycznego.

Utwór panoramiczny, wieloaspektowy i inkluzyjny taki, jak *Nostromo*, wydany przez Conrada w 1904 roku, mógł zatem okazać się poromantycznym spełnieniem „epopei humanistycznych i chrześcijańskich” podobnie, jak w 1883 roku mogła nim okazać się kompletna edycja *Legendy wieków* Wiktora Hugo. Sam Conrad przyznawał w przedmowie do powieści, że po wydaniu zbioru krótkich opowiadań pt. *Tajfun*, a więc w czasie, w którym przystępował do pracy nad *Nostromo*, kierowała nim zarówno „subtelna zmiana w gatunku natchnienia”, jak i „wrażenie, że nie ma już o czym pisać na tym świecie” (JC VIII, 7, w przekł. J. Kornilowiczowej). Tego rodzaju uwagi rzucają zgoła inne światło na zasugerowany m.in. przez Jakuba Lothe panoramizm i inkluzywizm Conradowskiej powieści²¹⁰. Ironię powieści panoramicznych autora *Zwycięstwa* zdaje się dostrzegać jedynie Mark Wollaeger, wskazując ukrytą intencję pisarza wykorzystującego żywioł epicki jako dodatkowy sposób determinacji losów swoich bohaterów. Wollaeger nie cofa się przed dosadnym sformułowaniem kwestii: maszyna narracyjna w *Nostromo* jest maszyną „torturującą” kolejne charaktery powieści – kołem utworu panoramicznego, a więc także kołem „epopei humanistycznej i chrześcijańskiej” łamani są kolejno Hirsch, Martin Decoud, wreszcie sama postać tytułowa²¹¹.

6. NOSTROMO: „ZŁAMANIE SYLWETKI” W PERSPEKTYWIE ETYKI „ŚWIATA TRIUMFUJĄCEGO”

Lothe, analizując sylwetkę Nostromo, wskazuje za Edwardem Saidem na szeregi tzw. zwrotów apozycyjnych, kolejno charakteryzujących mężczyznę. Następujące po sobie apozycje pełnią w powieści funkcję figuratywną: kształtują sylwetkę dowódcy, modelują ją i nadają jej wewnętrzną spoistość. Wreszcie: umożliwiają silną identyfikację egzystencjalną

²¹⁰ Zob. przypis 205.

²¹¹ „For the verbal and structural connections I have been tracing between Decoud’s suicide and Hirsch’s murder suggest the author’s »awareness« of the extent to which the narrative machinery of „Nostromo” may exist in order to torture its characters”. Por. M.A. Wollaeger, *Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism*, Stanford 1990, s. 140-141. „Ze względu na strukturalne i werbalne związki, które wyśledziłem pomiędzy samobójstwem Decoud a morderstwem Hirscha, istnieje silna sugestia co do tego, że świadomość autorska Conrada została rozszerzona do tego stopnia, aby uczynić maszynę narracyjną *Nostromo* swoistą maszyną tortur przeznaczoną dla bohaterów powieści” [tłum. – K.S.].

i społeczną. Najczęściej realizowane są za pomocą wyprowadzania piętowych peryfraz w momentach węzłowych dla losów Nostroma, czyniąc go nie tylko reprezentantem świata o jasnym pochodzeniu („an unproblematic origin”) i silnej koherencji („coherence”), lecz także – przedstawicielem „świata trumfującego”, modelowym bohaterem epopei heroicznej. Sylwetka heroiczna Nostromo najczęściej zostaje uwyraźniona na tle tłumu:

Pierścień gapiów rozprysnął się, a dumny *capataz de cargadores*, niezastąpiony człowiek, wypróbowany i godny zaufania Nostromo, śródziemnomorski żeglarz przybyły do Costaguany w pogoni za szczęściem, odjechał z wolna w stronę portu.

(JC VIII, 152, w przekł. J. Kornilowiczowej)

W powieści Conrada nie należy lekceważyć ukrytej funkcji tłumu modelującego kolejne czyny herosa. Tłum jest bowiem dla Nostromo ludzką areną, przestrzenią czynów heroicznych, czyli heroikonem – od „pierścienia gapiów” zależy to, czy *capataz de cargadores* okaże się uczestnikiem świata patosu panoramicznego, czyli „świata triumfującego”, czy wyłącznie – ofiarą panoramicznej ironii, nieszczęśliwym przedstawicielem „świata zbankrutowanych”. Aby w pełni ocenić ryzyko rozgrywek Nostromo z mieszkańcami Costaguany, należy wrócić do fragmentów powieści uprzedzających cytaty z apozycjami. Dowódca zostaje wyzwany przez swoją kochankę, Morenitę – uderza go w policzek wyrzucony przez nią kwiat:

Czerwony kwiat, celnie rzucony z tłumu, ugodził świetnego *capataza* w policzek. Schwycił go zręcznym ruchem, ale przez jakiś czas nie odwracał głowy. Gdy wreszcie raczył się rozejrzeć, otaczający go tłum rozstał się torując drogę ślicznej Morenicie ze złotym grzebykiem w upiętych włosach, która szła ku niemu swobodnie.

(JC VIII, 150)

Śmiałość dziewczyny rychło zostaje ukarana. Na dźwięk jej groźby, że „mogłaby żgnąć w samo serce” (JC VIII, 151), Nostromo przywołuje do siebie młodzieńca z nożem i nakazuje Paquicie obciąć wszystkie srebrne guzy u swojego kaftana – jako podarunek, „by wszyscy wiedzieli, kto jest dziś twoim kochankiem” (JC VIII, 152). Dziewczyna spełnia nakaz *capataza*:

Wybuchy śmiechu i oklaski odpowiedziały na ten dowcipny pomysł, podczas gdy dziewczyna przesuwała ostrą klingę noża, a niewzruszony jeździec podrzucał na dłoni brzęczące srebrne guziki, których

ilość wciąż wzrastała. Gdy wreszcie zszedł ją na ziemię, miała obie garście pełne. Poszeptała jeszcze przez chwilę z napiętą twarzą i odeszła, spoglądając wyniośle na otoczenie, by wnet zniknąć w tłumie.

(JC VIII, 152)

Po raz kolejny Nostromo ocala w oczach Costaguańczyków swoją pozycję „naszego człowieka” (*nostro uomo*). Potwierdza tym samym, że świat nie uległ zachwianiu – dowódca pozostał mesjaszem miasteczka, wybrańcem, a także strażnikiem jego stabilności i dobrobytu. Nie uległ kompromitacji, co więcej, ukarał szaleństwo kobiety oraz jej nieprzemyślaną i niebezpieczną prowokację. Figury mesjasza, strażnika i wybrańca nieodmiennie ujawniają się także w metaforach sylwetki *capataza*, scalających i integrujących postać Nostromo, m.in. w zastosowanej w trzeciej części powieści metaforze „słupa do przywiązywania koni”:

Nostromo nie poruszył się z miejsca, stojąc między dwoma drewnianymi słupami, przeznaczonymi do przywiązywania koni, rzekłbyś, wbity w ziemię równie mocno jak te słupy.

(JC VIII, 497)

Nie ulega wątpliwości, że Nostromo chce uchodzić za triumfatora wywodzącego się ze świata o „jasnym pochodzeniu” i „silnej koherencji”. Do bankructwa jego charakteru dochodzi wraz ze zleceniem mu misji w ogarniętym wojną Sulaco. *Capataz* ma wywieźć srebro z Casa Gould i ochronić je przed łupieżcami z grupy Sotilla. Zamierzenie nie zostaje nigdy zrealizowane – łódź, na której przebywają Nostromo, Martin Decoud i Hirsch, zderza się ze statkiem generalskim, ładunek zaś zostaje przerzucony na Wyspy Izabele, skąd ma go nadzorować pozostawiony w zatoce Decoud. Martin w rozpaczę spowodowanej skrajną samotnością zabija się, Hirsch zaś schwytany przez Sotilla, zostaje poddany brutalnemu przesłuchaniu, a następnie w furii zastrzelony przez generała.

Kwestia srebra okazuje się w powieści Conrada problemem węzłowym biografii Nostromo. Aby zrozumieć, w jaki sposób fiasko misji w Sulaco doprowadziło do upadku „świata triumfującego”, tym samym: do bankructwa charakterologicznego triumfatora, należy ponownie odnieść się do pojęcia tłumy jako heroikonu. Wollaeger deklaruje dość wyraźnie: „jasne pochodzenie” i „silną koherencję” *capataza cargadoresów* uznano za doskonałe rekwizyty teatru rewolucji, przywłaszczono je sobie i poddano radykalnej fetyszyzacji. Charakter mesjasza, strażnika i wybrańca okazał się w czasie wojny domowej idealną walutą zastępczą:

Jego poczucie siebie zawsze zależało od tłumu, od jego teatralnego okazywania uczuć, niepowodzenie misji związanej ze srebrem ujawniło zaś, że na oczach tego teatru podjęto niepotrzebne, zbyt wysokie ryzyko. Ruch ten pozbawił Nostromo publicznej uwagi, której łaknął i o którą stale dopraszał. Ponury i urażony, Nostromo stwierdza, że *blancos* – a zwłaszcza arystokraci sprzyśnięci z Gouldem – przemienili go w „nic”²¹² [tłum. – K.S.].

Tym razem reakcja heroikonu okazuje się inna od oczekiwanej. Nostromo w ostatecznym rozrachunku uznany zostaje przez mieszkańców prowincji Sulaco za karykaturę mesjasza (za „bycie nie w pełni, wszystkim i niczym”) – a także, co w tym ujęciu jawi się jako sprowadzalne do siebie – za karykaturę mężczyzny:

Choć powściągliwy w przyjęciu odpowiedzialności za swoje uczynki, Monygham nie waha się przed skarceniem dowódcy: „Tam miałeś myśleć, jak mężczyzna”. Dwie kwestie tkwią u podstaw tego napomnienia: napięcie między uchylaniem się od odpowiedzialności a jej przyjęciem, oraz napięcie między rozdrażnieniem Nostromo spowodowanym nielogicznością jego zachowania – „Jestem niczym” – i odpowiedzią Monyghama: „Nie w pełni. Jesteś wszystkim”²¹³ [tłum. – K.S.].

Dochodzi tym samym do fetyszyzacji cnót i umiejętności dowódcy, a także do wyostrenia jego kompleksu zbawcy: do teatralizacji i udratyzowania obsesji Nostromo, dokonywanych na *capatazie* przez ogół. Wollaeger wskazuje dobitnie, korzystając z Conradowskiej metaforyki przeniesionej m.in. z tomu esejów pisarza, pt. *Zwierciadło morza* (1919):

„Ja” Nostromo ma stać się okrętem, który zostanie załadowany. Przedmiotem, który poddany zostanie manipulacji²¹⁴ [tłum. – K.S.].

Nie tylko costaguański heroikon ma w powieści Conrada ustanawiać fetysze. Aby stać się obiektem fetyszyzacji, sam Nostromo zmuszony zostaje do artykułowania określonych

²¹² „His sense of self has always dependent on the audience for his theatrical self-displays, and the silver fiasco has both proved an unnecessarily risky bit of theater and deprived him of the public recognition he craves. Sullen and resentful, Nostromo claims that the »blancos« – the aristocrats associated with Gould – have transformed him into »nothing«. Por. M.A. Wollaeger, dz. cyt., s. 135.

²¹³ „Though slow to accept responsibility for his own actions, Monygham does not hesitate to rebuke the catapaz: »It was your place to think like a man«. Two issues underlie the entire dialogue: a tension between evasion and the assumption of responsibility and a tension between Nostromo’s angry feeling of personal inconsequence – »I am nothing« – and Monygham’s response: »Not at all. You are everything«. Por. tamże.

²¹⁴ „Nostromo’s self is simply a vessel to be filled or an object to be manipulated. Por. tamże.

postulatów. Najważniejszym z nich jest uznanie siebie za triumfatora zobowiązanego do ochrony artefaktów „świata triumfującego”. Rekwizytem tego rodzaju ma stać się skarb z kopalni w Sulaco. Troska o bezpieczeństwo artefaktu zatruwa umysł fetyszyzującego srebro dowódcy:

W skarbie jest coś takiego, co się wżera w ludzki umysł. Człowiek będzie się modlił i bluźnił, a wysiłku nie poniecha, będzie przeklinał dzień, w którym o skarbie usłyszał, pozwoli zaskoczyć się ostatniej godzinie i jeszcze mu się będzie zdawało, że już, już miał go w ręku. Zamknie oczy i będzie widział skarb. Nie zapomni o nim do śmierci, a nawet potem. Czy pan słyszał, panie doktorze, o tych nieszczęsnych *gringosach* na Azuera, którzy nie mogą umrzeć? Ha, ha! Żeglarze tacy jak ja. Nie można oderwać się od skarbu, skoro się już raz przywarło do niego myślą.

(JC VIII, 492-493)

W scaloną i zintegrowaną sylwetkę Nostromo, rozwiniętą w figurach mesjasza, wybrańca i strażnika, wpisana zostaje dwuznaczność sylwetek fetyszyzujących i fetyszyzowanych. Chcąc spełnić nakaz „ludzi delikatnych”, *capataz* przeistacza się jednocześnie w fetyszystę i w fetysz, doprowadzając do tego, aby kręgi „światów triumfujących” i „bankrutujących” naszły na siebie. Powoduje w ten sposób rozpuszczenie uniwersum, które miało nie ulec zachwianiu, w jednolitej substancji teatru rewolucji. Skarga, którą umierający dowódca wypowiada w obecności Emilii Gould, ujawnia żonie właściciela kopalni właściwy rozmiar dezintegracji sylwetki uznanej przez mieszkańców Sulaco za „okręt, który ma zostać załadowany”. Konfesja *capataza cargadoresów* przyjmuje formę oskarżenia – „nasz człowiek” (*nostro uomo*) oskarża heroikon o zniszczenie świata o „jasnym pochodzeniu” i „silnej koherencji”:

Wszyscy jesteście jednacy, wy delikatni ludzie. Srebro mnie zabiło. Trzymało mnie. Jeszcze trzyma. Nikt nie wie, gdzie ono jest. Ale pani jest żoną don Carlosa, który mi je oddał w ręce i powiedział: „Chroń to srebro jak własne życie”. A gdy wróciłem, gdy wszyscy uwierzyli, że ono zginęło, cóż usłyszałem? Że to nie miało znaczenia. Niech sobie! A ty, Nostromo, sługo wierny, siadaj na konia i jedź nas ratować, na miłość boską!

(JC VIII, 592)

Marek Pacukiewicz, analizując *Tajfun*, *Grę losu* i *Ocalenie*, zauważa, że do podobnej zapaści doprowadza w świecie Conradowskim ruch przeniesienia ekstensji. Przesuwanie i osunięcie dotyczy w ujęciu badacza przede wszystkim systemów czasu i wiedzy. Z pojęć teleologicznych i abstrakcyjnych przeistaczają się one w fetysz systemowy, zostają tym

samym zredukowane do artefaktów gwarantujących „jasne pochodzenie” i „silną koherencję”. Ikoną redukcji tego rodzaju okazuje się zegarek – rekwizyt „wiedzy kieszonkowej”, noszący w sobie nie tylko szeroką symbolikę czasu newtonowskiego, lecz także ponadjednostkowe, tj. generacyjne spektrum czasu darwinowskiego:

Mamy tutaj do czynienia z typowym mechanizmem przeniesienia ekstensji, kiedy to „...ekstensja mylona jest lub zajmuje miejsce procesu podlegającego ekstensji” (E. Hall, *Poza kulturą* – K. S.): zegarek utożsamiony zostaje z systemem czasu, a ten uznany za dyskurs naukowy uprawomocniający wszelką wiedzę²¹⁵.

Okazuje się zatem, że czas – a tym samym: wiedzę – odmierzyć można dość sprawnie i trwale. Dzieje się to także precyzyjnie i „bezpiecznie”. Przede wszystkim z tego powodu bohaterowie Conrada tacy, jak Travers z *Ocalenia*, jawią się jako metodyczni – dzięki nim „czas wybrzeży zmienia się w podręcznik do przedmiotu”²¹⁶. Czas „świata triumfującego” zostaje tym samym unieruchomiony i zamrożony – staje się zdobyczą i osiągnięciem elit „kręgów bankrutujących”. Maską, jaką nakłada na siebie „świat zbankrutowany”. Zasłoną, która osłania pseudo-universum. Również – mitem:

Skoro jednak zegarek wciąż tyka, Travers wciąż musi go nakręcać. Ten mechaniczny gest trwale złączony jest z obiegiem wskazówek wokół tarczy, pewność zapewnia tu znajomość dokładnej godziny, umiejętność mierzenia, dzielenia, wypełniania czasu i dysponowania z jego pomocą rzeczywistością; czas dzielony na funkcjonalne odcinki porządkuje podmiot, do poziomu gestu włącznie, ma również swoje odwzorowanie w porządku świata²¹⁷.

Przedmiotem podobnego zawłaszczenia staje się w *Nostromo* etyka „świata triumfującego”: zwłaszcza mesjanizm i misjonizm samych triumfatorów. Etos ujmowany jako towar staje się przedmiotem dokładnej, kupieckiej kalkulacji. Stawką gry jest stworzenie niemal „przezroczystego” fetyszu, tj. doprowadzenie do jak najmniej ostentacyjnej fetyszyzacji. Należy innymi słowy tak zabezpieczyć przesuwanie ekstensji znaczeń, aby nie doszło do ich osunięcia. Powtórzmy za Wollaegerem: „»Ja« Nostromo ma stać się okrętem, który zostanie załadowany”. I ma się to dokonać w sposób jak najpełniej dyskretny. Najlepiej pod osłoną nocy – w takich warunkach rozpoczęła się przecież wyprawa *capataza* ze srebrem.

²¹⁵ M. Pacukiewicz, *Odmierzanie wiedzy. Ilościowa i jakościowa koncepcja czasu w pisarstwie Josepha Conrada* [w:] tegoż, *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*, Kraków 2008, s. 63.

²¹⁶ Tamże, s. 62.

²¹⁷ Tamże, s. 63.

Leo Kaplan dowodzi w studium *Der tragische Held und der Verbrecher*: „bohater tragiczny to przestępca w nas, bierze on na siebie naszą winę, również i karę, którą winniśmy ponieść. Słowem, w tragedii urzeczywistnia się idea kozła ofiarnego. Dramatyczno-tragiczna akcja jest uzmysłowieniem naszej własnej przestępczości”²¹⁸.

Niewątpliwie, Nostromo mógł jawić się Costaguańczykom niczym królewska ofiara całopalna. To najwyraźniej skłoniło ich do podjęcia nie w pełni uświadomionej intrygi. Jak uznała Maud Bodkin: „Nasze uniesienie wobec śmierci Hamleta trzeba wiązać bezpośrednio z uniesieniem religijnym, które przeżywała grupa pierwotna składając ofiarę z boskiego króla lub świętego zwierzęcia, reprezentującego życie plemienia; przez uczestnictwo w przelaniu jego krwi czuła ona, że życie to zostało wzmocnione i odnowione”²¹⁹.

W świetle tych uwag epika Conrada może zostać odczytana jako ostatnie wcielenie „romantycznej tragedii uniwersalnej”, w której – jak za François Mauriaciem wskazywała Janion – „zwierciadło powieściowego *mimesis* przechadzało się po pałacach królów”:

Ci teoretycy, którzy zajmowali się »śmiercią tragedii«, podkreślali, że tragizm grecki, szekspirowski, corneille’owski, racine’owski integralnie spaja się ze światem »chwały i wielkości«, ze światem władzy. Myśl o socjologicznym przeciwieństwie tragedii i powieści pięknie zapisał Mauriac: jeśli powieść jest zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu, to tragedia jest zwierciadłem przechadzającym się po pałacach królów²²⁰.

Zaadaptujmy metaforę Mauriaca na użytek paraleli Norwid-Conrad. *Nostromo* jest tragedią „uwięzioną” pomiędzy ramami nowoczesnej powieści panoramicznej, odbiciem „pałacu królów” w „zwierciadle przechadzającym się po gościńcu”. Podobną rolę odgrywa Norwidowska „biała tragedia”. Zanim jednak twórca *Pierścienia Wielkiej-Damy* stworzy jej koncepcję i zastosuje w dziedzinie dramaturgii, wszelkie usiłowania uzyskania efektu „białotragicznego” sytuować będzie w epice. Także *Quidam* wydaje się zapisem tego rodzaju próby, w nim zaś zwłaszcza postać Zofii z Knidos, w sposób szczególny mogąca posłużyć autorowi za wzór późniejszych postaci „białotragicznych”.

²¹⁸ Rozprawa Kaplana pochodzi z czasopisma wydawanego pod auspicjami Zygmunta Freuda „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften”. Została w nim opublikowana jeszcze w 1915 roku. Cytat w tłum. M. Janion za: M. Janion: *Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie* [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 514.

²¹⁹ M. Bodkin, *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, przeł. P. Mroczkowski, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 228-229. Por. także: M. Janion, dz. cyt., s. 516-517.

²²⁰ Tamże, s. 517.

7. HIRSCH: „ZŁAMANIE SYLWETKI” ZA POMOCĄ IMPRESJONISTYCZNYCH TECHNIK PISARSKICH

Już od momentu pojawienia się w Casa Gould Hirsch nie wzbudza większego zainteresowania mieszkańców Sulaco. W rezydencji Karola Goulda przyjmowany jest przez gospodarza z wyraźnym roztargnieniem, a nawet – z konsternacją. Powszechnie uchodzi za irytującego dorobkiewicza: tchórzliwego, rozdrażnionego i niezrównoważonego. Podobnie jak Verloc z *Tajnego agenta*, Hirsch jest pyknikiem – typową sylwetką powieści Conradowskich. Autor *Zwierciadła morza* zaświadcza o nim dość zdawkowo:

Był to kupiec handlujący niewyprawnymi skórami, który przyjechał z Esmeraldy do Sulaco, przebywając tę drogę konno wzdłuż wybrzeża z eskortą paru *peonów*.

(JC VIII, 228)

Metafory sylwetki Nostromo miały odzwierciedlać zasięg jego aspiracji. W metaforze „słupa do przywiązywania koni” zostawał wyartykułowany ruch spionizowany i wertykalny, tym samym – w planie pojęć abstrakcyjnych: siły uniwersalizujące społeczność takie, jak stabilność i ład. Zgoła inny wydźwięk wywołują metafory sylwetki Hirscha. Doprowadzają do wtórnej animizacji figury kupca. Handlowca charakteryzuje to, co kuriozalne i nieprawdopodobne, atrakcyjne oraz wywołujące idiosynkrazję. Biorąc pod uwagę wyłącznie te przydawki, z uzasadnieniem należałoby przyjąć uznanie postaci Hirscha za odpowiednik roli pierrota w *commedia dell'arte*. Wzięcie charakteru w całości wskazuje jednak na zasadnicze przesunięcie – kupiec byłby „pierrotem zezwierzęconym”:

I: Płazczył się, czołgał, pełzał lub podskakiwał, wiedziony jakimś zwierzęcym instynktem, który kazał mu unikać zbliżania się do światła i głosów ludzkich (JC VIII, 302).

I: He crouched, crept, crawled, made dashes, guided by a sort of Animals instinct, keeping awal from every light and from every sound of voices²²¹.

²²¹ Cyt. za: J. Conrad, *Nostromo. A Tale of the Seaboard*, Hertfordshire 2005, s. 408. Przywołuję utwory Conrada w języku angielskim w sytuacjach, w których przedmiotem analizy i interpretacji stają się kategorie lub pojęcia, których istnienie uzależnione jest od wyznaczników językowych. Do tego typu pojęć lub kategorii zaliczam: groteskę typu gotyckiego (w opisie Hirscha w *Nostromo*), komizm (w scenie pojedynku w *Pojedynku*) oraz fatyczność mowy Marlowa w *Młodości*.

II: Charles Gould mruknął, jego wzrok błędził z roztargnieniem dokoła, odrywając się od pulchnej twarzy z haczykowatym dziobem [twarzy Hirscha – K.S.], który podniósł się ku niemu z dziecinną niemal prośbą o pomoc (JC VIII, 230).

II: Charles Gould murmured, letting his glance stray away a little vacantly from the round face, with its Hooker [Hirsch's – K.S.] beak upturned towards him in an almost childlike appeal²²².

III: Krzyczał z podniesioną brwią i szeroko rozwartymi ustami – nieprawdopodobnie wielką jamą, czarną, niesamowitą, pełną zębów – komiczną (JC VIII, 479).

III: He screamed with uplifted eyebrows and a wide-open mouth – incredibly wide, black, enormous, full of teeth – comical²²³.

Hirsch ginie podczas tortur, zastrzelony w ataku furii przez Sotilla. Śmierć mężczyzny nie okazuje się bynajmniej zgonem pierrota, lecz – agonią zwierzęcia. Zamiast transgresji sylwetki w obrębie metod opisu dochodzi tym samym do regresu charakterystyki. Katherine Isobel Baxter wskazuje na obecny w scenie tortur kupca wydzźwięk groteski gotyckiej. Oświeśla także śmierć Hirscha światłem innej sceny śmierci pochodzącej z *Nostromo* – obrazem samobójstwa Martina Decoud:

Tortury i zabójstwo Hirscha są scenami wypełnionymi gotycką groteską, pozostają zupełnie nie do usprawiedliwienia. Z tego powodu, czytane w perspektywie samobójstwa Decoud, wzbudzają zażenowanie. Inwokacje kupca: wrzaski, krzyki, cisza, wreszcie charkot, pozostają tak samo bezskuteczne, jak intelektualna akrobatyka Martina²²⁴ [tłum. – K.S.].

Zbierzmy ujęte już spostrzeżenia. Metafory sylwetki Hirscha doprowadzają do wtórnej animizacji kupca, do regresu ludzkiego pierwiastka jego postaci. Conradowski narrator w *Nostromo*, podobnie jak w planie treści sam *capataz de cargadores*, aspiruje do miana normodawcy „świata triumfującego”. Nie tylko uwalnia on w powieści patos panoramiczny, lecz także – blokuje w określonych momentach jego przepływ, wprowadzając w metody opisu i przedstawienia groteskę i deformację, w tym: groteskę powieści gotyckich. Przejaskrawione okazują się w *Nostromo* sceny śmierci, przede wszystkim: śmierć Hirscha

²²² Tamże, s. 369.

²²³ Tamże, s. 509.

²²⁴ „Hirsch's torture and murder is a scene of gothic grotesque totally lacking in a justificatory aspect, so that when read forward onto Decoud's suicide it creates an uneasiness. Hirsch's oral responses of screaming, silence, and finally spitting, are as impotent as Decoud's intellectual acrobatics”. K.I. Baxter, „*Nostromo*”: *Not the Man* [w:] *tejsze, Joseph Conrad and the Swan Song of Romance*, Farnham-Burlington 2010, s. 76-77.

podczas tortur. Conradowski narrator poddaje jego sylwetkę „prześwietleniu”, czyli złamaniu kołem utworu panoramicznego. Określa Hirscha „rozkrzyczanym idiotą” („heavy lower lip hung stupidly”²²⁵) z „wielką czarną jamą pełną kłów” („screamed with a wide-open mouth – incredibly wide, black, enormous, full of teeth – comical”²²⁶) – doprowadza tym samym do swoistego bankructwa charakterologicznego postaci:

Hirsch nie odpowiedział. Jego dolna warga opadła jak u idioty. Sotillo dał znak. Nogi Hirscha zostały poderwane z podłogi, a wycie rozpaczy i strasliwego przerażenia wypełniło pokój i wszystkie korytarze ogromnego budynku, wydostając się na zewnątrz. Nie było żołnierza obozującego na wybrzeżu, który by nie podniósł oczu na te okna, oficerowie zaś, skupieni w sieni, paplali między sobą w podnieceniu, z błyszczącymi oczyma, podczas gdy inni, zaciąwszy wargi, ponuro patrzyli w ziemię.

Sotillo wyszedł z pokoju, a za nim żołnierze. Wartownik stojący na podeście sprezentował broń. Hirsch krzyczał dalej w samotności, za przymkniętymi żaluzjami, przez które słońce, odbijając się w wodach, kładło na ścianę faliste smugi światła. Krzyczał z podniesioną brwią i szeroko rozwartymi ustami, które wydawały się nieprawdopodobnie wielką jamą, czarną, pełną kłów, niemal komiczną.

(JC VIII, 479)

Bankructwo Hirscha ujawniane jest nie tylko przez groteskowość metody przedstawiania. Narrator panoramiczny Conrada – niejako w opozycji do tradycyjnych, tj. zaangażowanych, hagiograficznych narracji o śmierci w rodzaju *Pieśni o Rolandzie* – nadmiernie formalizuje opis i trywializuje metodę realistyczną. Scena śmierci Hirscha wyposażona została w zdania minimalne o strukturze podmiotowo-orzeczeniowej, takie jak: „Hirsch nie odpowiedział”, „Sotillo dał znak”, „Sotillo wyszedł...”, „Wartownik... sprezentował broń”, „Hirsch krzyczał...”. Jako pierwsze zdania akapitów, pełnią one funkcję informujących introdukcji, poprzedzających zdania rozwinięte składniowo, w których narrator stosuje groteskę typu gotyckiego.

Animizacji sylwetki Hirscha, jej całkowitemu „humanistycznemu bankructwu”, towarzyszą w powieści *Nostromo* określone rodzaje tła. Mówiąc mało precyzyjnie, gdy sylwetka umierającego lub martwego już kupca ulega „podkreśleniu”, w tym samym momencie, na prawach światłocienia – zostaje „podkreślone” tło. Światło prześwietlające Hirscha w chwili śmierci jest – innymi słowy – symetrycznym lub przeciwsymetrycznym odbiciem światła prześwietlającego wewnątrz kajuty. Te „światliste” metody znane z narracji

²²⁵ J. Conrad, *Nostromo. A Tale of the Seaboard*, dz. cyt., s. 508.

²²⁶ Tamże, s. 509.

Norwidowskiej, Conrad stosuje, wykorzystując kliszę impresjonistyczną²²⁷. Odwołuje się mianowicie do motywów gwiazd, fal, odbicia, czernienia, półprzejrystości etc. Wewnątrz powieści narasta zaś efekt hagiograficznego pastiszu, utrwalony przede wszystkim w opisach agonii Hirscha, za sprawą obrazowania impresjonistycznego – agonii zbliżonej do pasji (!), tak jakby narrator *Nostromo* – po stworzeniu groteskowego, gotyckiego kontekstu – ignorował uzyskany wcześniej efekt i podejmował grę nowego typu. Grę z tradycją przedstawiania śmierci męczeńskich w ikonografii:

Hirsch krzyczał dalej w samotności, za przymkniętymi żaluzjami, przez które słońce, odbijając się w wodach portu, kładło na ścianę faliste smugi światła. W to rozżarzone słońcem, bezwietrzne popołudnie głos jego męki docierał falami aż do budynków Kompanii O.S.N.

(JC VIII, 479)

Zaśmiał się dziko i odwrócił od drzwi ku zwłokom nieboszczyka Hirscha, wydłużonemu ciału, którego ciemny kształt czerniał w na wpół przejrzystej ciemności, pomiędzy dwoma wysokimi równoległobokami okien pełnych gwiazd.

(JC VIII, 493).

Siła, którą niesie za sobą nałożony na „nie-świętego Hirscha” efekt pastiszu hagiograficznego, doprowadza do wzmocnienia „kontrhagiograficznej” interpretacji całej postaci, uwypuklając jej groteskowo-gotycki charakter. Conradowski charakter zostaje zatem podwójnie złamany – wpraw metodą przedstawiania, następnie zaś za pomocą klisz impresjonizmu²²⁸.

²²⁷ Dziejom eksperymentów Conrada z impresjonizmem poświęcił pracę John G. Peters, wskazując m.in. na związki metody impresjonistycznej autora *Lorda Jima* z immoralizmem i moralizmem. Impresjonistyczny świat przedstawiony dzieł Conradowskich umożliwia, zdaniem Petersa, przekroczenie progu błędu solipsystycznego i uniknięcie anarchizacji utworu. W rezultacie teoria plastyczna odsłania potencjał teorii moralnej: „rozmycie linii granicznych podmiotu i przedmiotu dokonuje się także w toku powoływania powszechnego konsensusu co do ogólnych doświadczeń poznania i co do czynów etycznych” [tłum. – K.S.]. W oryginale: „And the impressionist blurring of boundaries between subject and object find yet another manifestation in communal consensus concerning epistemological experience and ethical actions”. Por. J.G. Peters, dz. cyt., s. 158.

²²⁸ O stosunku Conrada do impresjonizmu oraz symbolizmu por. także inny rozdział tej pracy: *Wizje sztuki w „Promethidionie” (1851) i w przedmowie do „Murzyna z załogi »Narcyza«” (1897)*.

8. MARTIN DECOUD: „ZŁAMANIE SYLWETKI” W PERSPEKTYWIE BIOGRAFII CONRADA

Wśród conradystów do dziś utrzymuje się pogląd, zgodnie z którym „rozpróżnionego bywalca salonów” z powieści *Nostromo*, młodego Martina Decoud, zwykło się odczytywać za pomocą klucza biografii Conradowskiej. Wskazanie tego rodzaju zawarł jako jeden z pierwszych Frank Raymond Leavis w dość deklaratywnym stwierdzeniu:

Nostromo został napisany przez Decouda, który nie był zadowolonym z siebie dyletantem, ale którego zdecydowanie pociągali ci, co byli zdolni „oblec swoje poczynania w pozór duchowych wartości” – Monygham, Giorgio Viola, señor Avellanos, Charles Gould²²⁹.

Hipoteza ta została jeszcze wzmocniona. Jak zauważa Amar Acheraïou, w strukturach powieści takich, jak *Jądro ciemności*, w symbolice świata prymitywnego, tj. w Conradowskim obrazie dżungli, utrwalona i przechowana została symbolika świata lat dziecinnych, czyli obraz „raju polskiego”. Podążając tym tropem – wyjaśnia Acheraïou – Costaguanę z *Nostromo* również ująć można jako włączony w obręb mitologii historycznej „palimpsest polskich losów”, strony costaguańskiego dramatu zaś, riberystów i monterowców – za figury powstania styczniowego, reprezentantów obozów „białego” i „czerwonego”. Paralela sięga także poszczególnych osób. Nie tylko Joseph Conrad miałby znaleźć swoje odbicie w sylwetce Martina Decoud. W osobie Don José Avellanosa miały, zdaniem Acheraïou, ocaleć rysy Apollona Nałęcz-Korzeniowskiego:

Ukazanie nacjonalisty, rewolucjonisty Don José Avellanosa, owładniętego ideą „pokoju, szczęścia i zaszczytnego miejsca w rodzinie cywilizowanych narodów”, przywołuje na myśl postać ojca Conrada, którego program polityczny zmierzał ku osiągnięciu tego samego celu. Podobnie jak Don José Avellanos, który uosabia ideały ojca Conrada, Decoud funkcjonuje jako rzecznik samego Conrada, lamentując nad losem swoich zniewolonych rodaków²³⁰.

Należy przyznać, że paralela tego rodzaju, o ile zostanie przeprowadzona w pełni, zmąci obraz utworu. Czy Martin Decoud jest bowiem wyłącznie sylwetką pretekstową, służącą w konstrukcji *Nostromo* jawnemu samooskarżeniu autora powieści? Mężczyzna

²²⁹ F.R. Leavis, *Joseph Conrad: Minor Works and „Nostromo”* [w:] tegoż, *The Great Tradition*, Cambridge 1950, s. 173-201. Cyt. za: R.P. Warren, *Nad „Nostromo”*, przeł. E. Krasnowolska [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 222.

²³⁰ A. Acheraïou, *Cień Polski*, dz. cyt., s. 237.

zostaje przedstawiony przez Conrada z nietajoną pogardą, a jego ostentacyjne zachowanie uznane zostaje za „arlekinadę zblazowanego intelektualisty”:

Tego rodzaju życie, którego pustkę i powierzchowność ozdabia połysk powszechnej błagi, podobnie jak mosiężne blaszki osłaniają błazeński kostium arlekina, wytworzyło w nim kosmopolityzm, będący w gruncie rzeczy tępą obojętnością przybierający pozory wyższości intelektualnej²³¹.

Portret Martina Decoud nie wydaje się tym samym autoportretem Josepha Conrada, lecz – komentarzem do portretu autora *Lorda Jima* stworzonego przez jego współczesnych, zwłaszcza Polaków: Elizę Orzeszkową i Wincentego Lutosławskiego²³². Kształtując sylwetkę znudzonego młodzieńca i jego losy, ruch pisarza przechwycony zostaje niejako w momencie „portretowania portretu” – siebie samego jako cynika doprowadzającego (jak przekonywała autorka *Melancholików*) do „emigracji zdolności”. Decoud jest innymi słowy Conradem Orzeszkowej, jego kpina z rewolucji costaguańskiej może okazać się szyfrem kodującym sugerowany stosunek syna Korzeniowskiego do powstania styczniowego. Teatr powstańczy Romualda Traugutta nie byłby w tym świetle niczym więcej ponad „krwawą operę buffo”. Te słowa pieczętowałby młody Decoud, czyli Conradowski fantom, obiekt zacieklej ataków pisarki z Grodna:

– Wyobraźcie sobie atmosferę opery *buffo*, w której wszystkie komiczne role mężów stanu, intrygantów i rozbójników, ich kradzieże i mordercze ciosy odgrywane są ze śmiertelną powagą. Można tarzać się ze śmiechu: krew leje się bez przerwy, aktorzy zaś mają przeświadczenie, że wpływają na bieg dziejów ludzkości. Rozumie się, iż każdy rząd w jakiegokolwiek części świata jest zawsze instytucją wysoce komiczną dla krytycznego umysłu, ale my, amerykańscy Hiszpanie, doprawdy przekraczamy dozwolone granice. Żaden przeciętnie inteligentny człowiek nie może brać udziału w intrygach takiej *farce macabre*.

(JC VIII, 176)

Czym w świetle tej uwagi miałoby stać się złamanie sylwetki Martina Decoud? Finałem osobistej krucjaty Conrada przeciwko krzywdzącemu osądowi pisarzy polskich i początkiem mediacji? Uniewinnieniem pisarza wygłaszającego wyrok nad swoim portretem? A może odtworzoną w literaturze, słynną normą prawną *in effigie* wdrażaną wówczas, gdy zdrajca umierał nagle przed egzekucją lub – udawało mu się zbiec? Śmierć dokonywała się wówczas symbolicznie, mianowicie poprzez zawieszenie portretu zdrajcy, jak

²³¹ J. Conrad, dz. cyt., s. 183.

²³² Zob. przypis 55.

wspominał o tym (jako jeden z pierwszych) markiz de Sade w *120 dniach Sodomy, czyli szkole libertynizmu* (1785)²³³. W Polsce wyroki *in effigie* wykonano wyłącznie na przywódcach konfederacji targowickiej 29 września 1794 roku, w tym: na Franciszku Ksawerym Branickim, inicjatorze ruchu. Najważniejsze staje się w świetle tej analogii rozstrzygnięcie, czy wewnątrz powieści *Nostramo*, w metodzie przedstawiania Martina Decoud, została uwyrażniona, a następnie zaszyfrowana i ukryta, dążność do egzekucji symbolicznej postaci, tym samym – do śmierci Conrada (podobnie jak do śmierci Branickiego) *in effigie*.

„Narzeczony Antonii Avellanos” umiera na wodzie – strzela się w pierś na środku zatoki Placido. Zanim jednak podejmie decyzję o samobójstwie, odda się melancholii i chłodnym, moralnym rozrachunkom:

Niejasna świadomość, że źle pokierował życiem poddając się impulsom, które pozostawiały gorzki posmak w ustach, była pierwszym w jego męskich latach ocknięciem się zmysłu moralnego. Ale jednocześnie nie odczuwał skruchy. Czegóż miał żałować? Nie uznawał wszakże żadnych cnót poza inteligencją, a na miejsce obowiązku stawiał namiętności. Teraz zaś zarówno jego inteligencja, jak namiętności zostały łatwo pochłonięte przez tę wielką, nieprzerwaną samotność i wyczekiwanie bez wiary. Bezsenność odebrała jego woli wszelką energię, gdyż od siedmiu dni nie spał nawet siedmiu godzin. Jego smutek był smutkiem sceptycznego umysłu.

(JC VIII, 531)

Przyczyny depresji Martina okazują się dla narratora w *Nostramo* dość proste i jednoznaczne²³⁴. Zgodnie z rozwojem tzw. psychologizmu w literaturze, zwłaszcza w drobnej prozie France’a, Maupassanta i Jamesa, dają się wyodrębnić w sposób klarowny i niepozostawiający wątpliwości co do intencji czynu samobójczego. Młodzieniec, podobnie jak *catapaz de cargadores*, określany jest w powieści „światnym”. Nie zmienia to jednak faktu, że zawiódł oczekiwania costaguańskiej familli, jako „rozpieszczony ulubieniec” oddając się wyłącznie karierze dziennikarskiej. Jego kompromitacja zdaje się nosić cechy

²³³ „Fanchon to imię czwartej. Sześć razy wieszano ją *en effigien*, i nie było ani jednej zbrodni, której by nie popełniła”. Por. D.A.F. de Sade, *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1992, s. 28.

²³⁴ Konstatuje się je w pojedynczych zdaniach, nierzadko w formie aforystycznej. Sąd nad młodzieńcem przebiega sprawnie – także dzięki usuwaniu kontrtezy: „Światny »młody Decoud«, rozpieszczony ulubieniec rodziny, narzeczony Antonii i dziennikarz z Sulaco, okazał się niezdolny do zmagania się z sobą sam na sam” (JC VIII, 530). Por. również komentarz narratorski po popełnieniu przez Martina samobójstwa: „Ofiara nudy odartej ze złudzeń (którą się płaci za zuchwały intelekt) światny don Martin Decoud, obciążony sztabami srebra z San Tomé, znikł bez śladu, pochłonięty przez bezmierną obojętność otoczenia” (JC VIII, 534).

próby kompromitacji dokonanej na samym Conradzie. Młody Decoud bankrutuje bowiem w podobny sposób, w jaki bankrutują „emigranci zdolności” ze słynnego listu Orzeszkowej do Lutosławskiego. Sądy o „bankructwie zdolności” mężczyzny wypowiedane są w *Nostromo* niemal pod asercją, co w tonie i charakterze upodabnia je do niektórych ustępów polemiki polskiej pisarki:

Zdolność twórcza, to sama korona rośliny, sam szczyt wieży, samo serce serca narodu. I ten kwiat, ten szczyt, to serce odbierać narodowi swemu i oddawać Anglosaksonom, którym ptasiego mleka nawet nie brakuje, dlatego że drożej za niego zapłaci! Ależ o tym pomyśleć nawet nie podobna – bez wstydu!²³⁵

Czy łamiąc sylwetkę Martina Decoud i analizując dynamikę procesu „bankructwa zdolności”, Conrad chciał uczynić z *Nostromo* zaszyfrowaną powieść ekspiacyjną? Innymi słowy: czy dążył do stworzenia utworu zawierającego ukryty zapis egzekucji *in effigie*? Wydaje się to możliwe, niezależnie od sceptycyzmu Zdzisława Najdera, który odnosząc się do *Lorda Jima*, zalecał ostrożność w artykułowaniu sądów na temat wpływu wątku „emigracji zdolności” na fabułę dzieł Conradowskich:

Wysunięto przypuszczenie, że zawarty w artykule Orzeszkowej zarzut dezercji narodowej wpłynął na treść *Lorda Jima*. Wypowiedział tę hipotezę po raz pierwszy Józef Ujejski i do dziś bywa ona podtrzymywana. Czy słusznie? Problem zdrady, ucieczki, zaniedbania ważnego obowiązku pojawia się w twórczości Conrada już wcześniej. Nurtował go widać od początku: motyw ten widzimy w *Wyrzutku*, stanowi ośrodek fabuły *Laguny*, *Karaina* i *Ocalenia*. Zarysowany jest wyraźnie już na owych 28 pierwszych stronicach *Tuana Jima*, które powstały nie później niż wiosną 1898 roku. Do wytworzenia takiej obsesji nowy bodziec w postaci ataku Orzeszkowej nie był potrzebny²³⁶.

W wypadku *Nostromo* współzależność tego typu może okazać się bardziej uprawdopodobniona. Jeśli przyjąć hipotezę Acheraïou, zgodnie z którą wątek rewolucji w Costaguanie uznany zostanie za transpozycję polskiego tematu powstańczego, utwór

²³⁵ „Kraj” nr 12/1899, przedruk za: E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, dz. cyt., s. 374 (*Komentarz do listu 52: Orzeszkowa-Pilz*).

²³⁶ Z. Najder, dz. cyt., s. 363-364. Dalej badacz usprawiedliwia decyzję interpretacyjną Ujejskiego, a zarazem wzmacnia swoje poprzednie zastrzeżenia: „Ujejski nie wiedział o rękopiśmiennym fragmencie *Tuana Jima*. Ktokolwiek ma ochotę polować na wpływy i analogie, powinien pamiętać, że między ucieczką Jima a »dezercją« Konrada Korzeniowskiego zachodzi fundamentalna różnica: pierwsza była aktem jednorazowym, dokonany w stanie przytłumionej duchem świadomości – druga procesem długotrwałym i świadomym”. Tamże, s. 437.

nabierze charakteru panoramicznej, polskiej powieści rozrachunkowej, Conrad zaś – łamiąc „kołem epopei chrześcijańskiej i humanistycznej” sylwetkę Decoud, doprowadzi w rzeczywistości do rozbicia własnego stereotypu osobowego, stworzonego przez Orzeszkową. Bankructwo zdolności „dziennikarza z Sulaco” powinno tym samym ostatecznie doprowadzić do rehabilitacji i nobilitacji (tym samym: do triumfu) „kapitana brytyjskiej marynarki”. W tym jednym wypadku interes łamania sylwetek powieściowych mógł okazać się dla Conrada interesem biograficznym. Więcej: kompensacją tzw. sprawy polskiej.

9. „POWIEŚĆ REALISTYCZNA W STANIE PRZEWROTU”:

ROMANTYCZNE ŹRÓDŁA PANORAMIZACJI NARRACJI W *NOSTROMO*

Jak wskazał już Edward Said, panoramizm w *Nostromo* należy uznać za mechanizm samoujawniania się nieskończonego pragnienia władzy w obrębie prerogatyw narracji auktorialnej²³⁷. Dochodzi innymi słowy – jak za Saidem wskazuje Wollaeger – do prób zawładnięcia kompetencjami narracyjnymi, do ich poszerzenia i zwielokrotnienia, wręcz: do reduplikacji instancji narratorskich w nieskończoność. Panoramiczna rewolucja narracyjna nie jest jednak w *Nostromo* widoczna na pierwszy rzut oka. Jeśli określić dzieło Conrada obrazem „powieści realistycznej w stanie przewrotu”, należy tym samym zaznaczyć, że dokonuje się on w sposób całkowicie niejawny. Jednocześnie – wraz z jego postępowaniem w czasie – coraz intensywniejsze staje się odczucie wewnętrznej przemiany sylwetki narratora, także w sensie moralnym. Choć transformacja ta przebiegała zupełnie nieostentacyjnie, jawi się w odbiorze czytelnicznym jako wyraźnie odczuwalna. Narrator, który wpierw wydawał się onipotentny, przekształca się w narratora panoramicznego, w dominatora uprawiającego swoistą „narrację tyrańską” za pomocą narzędzi wypowiedzi auktorialnej. Zwrot w końcu staje się dla czytelnika jasny, odbiorca *Nostromo* zyskuje tym samym świadomość panoramizacji ram powieściowych, narracja jednak do samego końca dysponuje autorytetem prominentnej narracji realistycznej, tj. walorami opowieści zobiektywizowanej.

Narrator w *Nostromo* domaga się władzy narracyjnej w ten sam sposób, w jaki mieszkańcy Sulaco domagają się wolności i suwerenności. Rewolucję narracyjną i rewolucję

²³⁷ Zob. przede wszystkim studium poświęcone Conradowskiemu *Nostromo* w tomie Saida *Beginnings*. Said E., *The Novel as Beginning Intention* [w:] tegoż, *Beginnings: Intention and Method*, New York 1985, s. 100-137. Por. także: tegoż, *Conrad, „Nostromo”: Record and Reality*, „Approaches to the Twentieth Century Novel”, ed. J. Unterecker, New York 1965, s. 108-152.

wpisaną w costaguańską wojnę domową należy odbierać paralelnie: plan treści i plan wyrażania przebiegają w utworze Conrada równoległe do siebie. Ten rodzaj symetrii uwypukla także Mark Wollaeger, wedle którego ostateczne rozwiązanie powieści jest podwójne, jako „atak na parlament” oraz jako „atak na polifonię” samego utworu²³⁸. Badacz wskazuje, że paralelizm ten narastał od samego początku powieści, przede wszystkim – w toku wydarzeń związanych z costaguańską rewolucją:

Ekspansja i zwielokrotnienie narracyjnych perspektyw stają się formalnymi odpowiednikami kolejnych prób powołania przez Costaguańczyków niezależnego rządu parlamentarnego, który – podobnie jak Bachtinowska koncepcja polifonii dzieła literackiego – wiąże ze sobą konkurencyjne ujęcia i wytwarza jednolity system, uwzględniający ich autonomiczność²³⁹ [tłum. – K.S.].

Stąd w momencie opisu pejzażu wokół Sulaco, w polu narracji onnipotentnej stosowanej w pierwszym rozdziale powieści, nie pojawia się żadna sylwetka ludzka. Metoda opisu, pozbawiona konieczności stosowania metod przedstawiania (a zwłaszcza – budowy charakterystyk), pozostaje czysta i naturalna:

Z tego niżej schodzącego brzegu Wielkiej Izabeli, w oddaleniu dwóch mil, oko ludzkie dostrzega poprzez szczyrbę, jakby wyciosaną siekierą w regularnym półkolu wybrzeża, port Sulaco: podłużną taflę wody przypominającą jezioro. Po jednej stronie lesiste zbocza i doliny Kordylierów spadają prostym kątem ku morzu, po drugiej – otwarta przestrzeń równiny Sulaco rozplywa się w tajemniczej, opalizującej dali, nad którą unosi się sucha mgła. Samo miasto Sulaco [...] leży pomiędzy górami a równiną, a w niewielkiej odległości od portu i nieco na uboczu, co czyni je niewidocznym od strony morza.

(JC VIII, 24)

Oslabienie metody realistycznej – które można wiązać z Norwida „unikaniem realizmu w czasach realizmu” – następuje wraz z wprowadzeniem charakterystyki pierwszego człowieka. Jest nim kapitan Joseph Mitchell, „pyszniący się głęboką znajomością ludzi i spraw tego kraju” (JC VIII, 27). Wprowadzenie do *Nostromo* ogółu sylwetek ludzkich doprowadza do ukształtowania (dobrze znanej z twórczości Norwida) wertykalnej perspektywy etycznej, fundacji kręgów „światów triumfujących” i „bankrutujących”,

²³⁸ Woryginalie: „In *Nostromo*, however, parliament and polyphony alike are under siege”. Por. M.A. Wollaeger, dz. cyt., s. 164.

²³⁹ „Expansion and the multiplication of narrative perspectives represent formal equivalents of Costaguana’s various attempts to establish an authentic parliamentary government, which, like Bakhtin’s ideal of polyphony, organizes competing perspectives into an inclusive system without denying its autonomy”. Tamże, s. 164.

wreszcie – do wprawienia koła utworu panoramicznego w ruch. Przede wszystkim staje się przyczynkiem do wprowadzenia najbardziej palących aporii indywidualizmu romantycznego takich, jak problem monomanii lub kwestia kolizji etosów.

9.1. IMPROWIZACJA ROMANTYCZNA JAKO PODSTAWA NARRACJI PANORAMICZNEJ

Mickiewicz improwizujący wiosną 1826 roku w salonie księżnej Zeneidy Wołkońskiej mógł niewątpliwie wydawać się szamanem lub czarodziejem²⁴⁰. Conrad na pierwszy rzut oka „lirę odrzucił”, wraz z nią zaś – wszystkie romantyczne odmiany „śpiewania sobie”. Zamiast tego (jak ujęła to Maria Komornicka, autorka omówienia pierwszego polskiego wydania *Lorda Jima*) obrał on postawę „stratega wrażenia” i „amfitriona uczty intelektu”:

Nie jest to „sobie śpiewający” improwizator, lecz świadomy działacz, słowem – strategik wrażenia, Machiavelli wciąż liczący się z naszym punktem widzenia, ze stopniem napięcia naszej uwagi; chytry i wymyślny amfitrion uczty intelektu, lubujący się w pozornym, a głęboko skomponowanym bezładzie, magik oszałamiający widza szybkimi obrotami jednej i tej samej, a coraz inaczej kształtującej się bryły zjawiskowej, mistrz puenty²⁴¹.

Niełatwo określić, na ile tym stwierdzeniem autorka recenzji rzeczywiście odpędziła od Conrada „upiora romantycznej improwizacji”. Jeżeli bowiem autor *Lorda Jima* był w istocie prestidigitatorem, to nie sposób zaprzeczyć, że tkwiło w tym sztukmistrzostwie użyć panoramicznej skali narracyjnej coś zbliżonego do hysterii. Mistrzostwo Conrada ma bowiem w efekcie okazać się dość skomplikowanym przekształceniem stylu romantycznej improwizacji, atrybucją cech głosu Mickiewiczowskiego. Conrad „odrzuca lirę”, ponieważ świat „stał się lirą”. Gest historyczny poprzedza historyczną deklarację. W I rozdziale *Nostromo* zostało to wyrażone najprecyzyjniej: doszło do panoramizacji ram powieściowych,

²⁴⁰ Por. wspomnienie Ksenofonta Polewoja o Adamie Mickiewiczu z okresu moskiewskiego: „Takim był Mickiewicz w normalnym, niezmaconym stanie ducha swego, lecz gdy wypadło, że zagajona rozprawa mocno go zainteresowała, gdy zwłaszcza uczucie jakiej prawdy czy wzniosłej idei gwałtem z piersi jego wydrzeć się chciało, wtedy fizjonomia jego inny zupełnie przybierała wyraz: stawał się prawdziwym czarodziejem, porywając swoich słuchaczy urokiem świetnej, pełnej podmiotowego piękna improwizacji, pomimo tego, że w towarzystwie naszym, złożonym z samych Rosjan, mówił zwykle po francusku”. Cyt. za: Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1998, s. 184.

²⁴¹ M. Komornicka, „*Lord Jim*” [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 740.

następnie – do panoramicznej rewolucji narracyjnej, wreszcie zaś – do stopienia formalnych reguł powieści i strukturalnych reguł świata przedstawionego.

10. NORWIDA I CONRADA ROZRACHUNEK Z WALTERSKOTYZMEM

Jak zostało wskazane w *Słowniku terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, pod pojęciem walterskotyzmu należy rozumieć „zespół znamienych cech powieści historycznej ukształtowany w literaturze europejskiej początku XIX w. za sprawą twórczości Waltera Scotta, który uformował wzorzec powieści historycznej pozostający w opozycji zarówno wobec tradycyjnego eposu, jak i romansu historycznego”²⁴². Wśród utworów najwydatniej kształtujących model powieści walterskotowskiej wymienia się przede wszystkim *Waverleya* (1814), *Rob Roy* (1818) i *Ivanhoe* (1820). Walterskotyzm „oddziałł na twórczość powieściową Balzaca i V. Hugo we Francji, W.M. Thackeraya w Anglii, W. Hauffa, J.V. Scheffela, T. Fontane w Niemczech”²⁴³.

W Polsce twórczość Scotta zyskała popularność w latach 1826–1830. Największym propagatorem Anglika okazał się jego tłumacz, Franciszek S. Dmochowski, który w 1826 roku zainicjował *Wybór dzieł* Waltera Scotta w serii taniej książki. Efekt pierwszych czterech lat kampanii translatorskiej (do Dmochowskiego dołączył Rykaczewski, seria walterskotowska przetrwała do 1832 roku) musiał budzić uznanie. Jak odnotowała Wanda Krajewska, „do 1830 r. przetłumaczono 3 powieści poetyckie i 17 powieści historycznych” autora z Anglii²⁴⁴. Także z tego powodu wpływ walterskotyzmu na polską powieść historyczną okazał się długofalowy. Walterskotyzm:

oddziałł decydująco na polską powieść historyczną, której stadium przedlistopadowe (Niemcewicz, Bronikowski) kształtowało się pod jego urokiem, stadium zaś polistopadowe wśród polemiki pomiędzy wielbicielami jego modelu romansu (M. Grabowski) a poszukiwaczami wzoru dokumentarnego (J.I. Kraszewski). Jakkolwiek wpływy scottowskie silniejsze były w twórczości powieściowej jego zwolenników (M. Grabowski, H. Rzewuski), to jednak i Kraszewski nie ustrzegł się ich w niektórych swych powieściach, nadto podniety scottowskiego historyzmu okazały się owocne dla narodzin i rozkwitu gawędowego nurtu prozy XIX-wiecznej²⁴⁵.

²⁴² T. Kostkiewiczowa, *Walterskotyzm* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 557.

²⁴³ Tamże, s. 605.

²⁴⁴ W. Krajewska, *Angielsko-polskie związki literackie* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 23.

²⁴⁵ Tamże, s. 24.

Krąg polskich powieści walterskotowskich stworzył *Jan z Tęczyna* Juliana U. Niemcewicza (1821–1823), domknęły zaś *Listopad* Henryka Rzewuskiego (1845–1846) i *Zygmuntowskie czasy* Józefa I. Kraszewskiego (1846). Jak można zakładać, koniec polskiego walterskotyzmu przypadł więc około roku Wiosny Ludów (1848). Miejsce Scotta – symbolu dorobku literatury i kultury angielskiej w miniaturze – zajął wówczas Karol Dickens. „Po roku 1850 kształtuje się przekonanie, że Dickens otwiera nową epokę w powieści i że jest uzdrowicielem literatury”²⁴⁶. W Polsce autor *Klubu Pickwicka* zyskuje równie szerokie uznanie, co wcześniej autor *Rob Roya*: „W latach 1850–1880 pojawiło się ok. 30 apokryfów Dickensa niewykrytego dotąd autorstwa, w formie krótkich opowiadań”²⁴⁷.

W listach Cypriana Norwida wzmianki o Scotcie (a także wzmianki o Dickensie) są nad wyraz rzadkie. Juliusz W. Gomulicki okres fascynacji twórczością autora *Waverleya* sytuuje w młodości poety, wówczas – jak wskazuje: „Norwid czytywał powieści i poematy Waltera Scotta, a nawet je ilustrował”²⁴⁸. Brak temu świadectwu dobrego poręczenia – informacje o relacji Norwid-Scott zgromadzone przez Zofię Trojanowiczową, Zofię Dambek oraz Jolantę Czarnomorską w *Kalendarzu życia i twórczości Cypriana Norwida* są bardzo skąpe. Wiemy zaledwie o tym, że w 1827 roku Jan Norwid zaprenumerował jeden z romansów Scotta w tłumaczeniu Dmochowskiego (było nim *Więzienie w Edynburgu*), a w 1843 w Monachium jego syn, Cyprian ofiarował Aleksandrowi Lesserowi *Dziewicę z jeziora* w tłumaczeniu Odyńca²⁴⁹. Jediną wzmianką Norwida o Scotcie pochodzi z listu poety do Marii Trębickiej z 2-3 stycznia 1846 roku. Norwid kpi z walterskotowskiego stylu opowiadania, anegdotę o „odblasku ognia” i „draperiach” poprzedzając prośbą o „napisanie czegoś bardziej szczegółowego”, całość wieńcząc ironiczną deklaracją o atencji dla tego typu obrazowania:

Proszę mi także co napisać bardzo szczegółowego o podróżnym, ale coś tak na przykład, jak to, że „kot, wyciągnięty na jednym z najwygodniejszych foteli – jak to przystoi istocie jego pokroju – wygrzewał się przy dobrze rozpalonym ogniu” [podaję w tłumaczeniu – K.S.] – to było *à la* Walter Scott – tak sobie dobrze

²⁴⁶ Tamże, s. 25.

²⁴⁷ Tamże.

²⁴⁸ Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz...*, dz. cyt., t. I: 1821–1860, s. 9 (także: C. Norwid, *Pisma wybrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. V, Warszawa 1968, s. 42).

²⁴⁹ Z. Trojanowiczowa i in., *Kalendarz...*, dz. cyt., t. I: 1821–1860, s. 9, 132.

wyobrażam całą scenę i odbłask ognia, i draperie. Pani wiesz, jak ja wiele do obrazowości i do draperij przywiązuję.

(CN VIII, 30)

Wymownym przykładem „neutralizacji” wielkiego, walterskotowskiego mitu rodziny i rodzinności jest pierwsza z nowel Norwida zatytułowana *Łaskawy opiekun, czyli Bartłomiej Alfonsem* (1840). Antywalterskotyzm Norwida manifestuje się już w najwcześniej stworzonej przez niego prozie narracyjnej, którego tematem jest usynowienie i „uszlachcenie”:

– Synu mój, ja wyszukałem w metryce twojego urodzenia, że cię nie Bartłomiejem, ale Alfonsem na pierwsze imię ochrzczono... chodź więc w moje objęcia, uszczęśliwiony młodzieńcze, albowiem w dniu dzisiejszym nie tylko odzyskałeś klejnot rodzinny, ale nabyłeś jeszcze niepospolitego imienia i znaczenia w świecie. Alfonsie, kwita z nami!...

(CN VI, 28)

Przypomnijmy finał tej opowieści. Bartłomiej z noweli Norwida nie zostanie ani usynowiony, ani „uszlachcony”. Nie powieli losu młodego Edwarda Waverleya z drugiego rozdziału pierwszego tomu wielkiej powieści Waltera Scotta, syna wiga usynowionego przez swojego stryja będącego torysem. Ucieknie z domu Drążkowskich. *Łaskawy opiekun, czyli Bartłomiej Alfonsem* Norwida (1840), na swój sposób podobnie do *Wyrzutka* Conrada (1896), może jawić się jako utwór antypedagogiczny, skierowany przede wszystkim przeciwko twórcy oświeceniowej teorii wychowania, Janowi Jakubowi Rousseau (*Emil, czyli o wychowaniu*, 1762). Ten wymiar krytyki romansów Scotta jako utworów o „dobrym wychowaniu” wyrastających z założeń russoizmu został w pierwszej fazie twórczości Norwida wyartykułowany najpełniej. Bartłomiej opuścił majątek chlebobdawcy z jedną z najbardziej charakterystycznych, modlitewnych gnom na ustach: „Opatrzność czuwa nad sierotami” (CN VI, 28).

Wybór „małego” toposu sieroctwa i znaku opuszczenia domu, dokonany przez Norwida w latach czterdziestych XIX wieku (por. wiersz *Sieroty* z marca 1840 roku czytany w odwołaniu do nocy paskiewiczowskiej), wydaje się nakładać na analogiczny wybór „wielkiego” toposu pielgrzymki i znaku „porwania duszy przez niebo” w latach sześćdziesiątych XIX wieku (por. wiersz *Pielgrzym*; CN II, 28). Norwidowski antywalterskotyzm jest od samego początku programowy. Nie wynika z młodzieńczych idiosynkrazji poety, jak choćby ze znudzenia narastającą walterskotyzacją form gatunkowych w Polsce (popularnością gawędy i powieści historycznej). Jest raczej deklaracją: zamiast

wychowania wtajemniczenie, zamiast modelu wychowawczego spod znaku Rousseau-Scott doświadczenie metafizyczne gruntujące życie i działanie. Antywalterskotyzm Norwida okazuje się manifestem. Czynią go nim wyraziste, negatywne odwołania do russoizmu, uwidocznione w wątkach antypedagogicznych.

10.1. ANTYWALTERSKOTYZM W *EMILU NA GOZDAWIU* I *A DORIO AD PHRYGIUM*

W roku 1871 powstają dwa niedokończone poematy Norwida. Jednym z nich jest *A Dorio ad Phrygium*, drugim (najprawdopodobniej – utwór mógł powstać później) – *Emil na Gozdawiu*. Oba teksty łączy swoiście rozumiany temat walterskotowski: obecność parafraz Scotta, gra jego koncepcją czasu i historii, wreszcie negatywne ustosunkowanie narratora obydwu poematów Norwida do stylu walterskotowskiego jako do XIX-wiecznego anachronizmu.

A Dorio ad Phrygium i *Emil na Gozdawiu* rzeczywiście mogą się jawić jako poematy antywalterskotowskie. W pierwszym z nich walterskotyzm został utożsamiony z „nominalizmem”, pod którego pojęciem narrator Norwida ukrył bliżej nieokreśloną typizację historyczną o silnej, destruktywnej formule („jak gdyby kto etruskie czarne rysunki / Na czarne tło przeniósł”). Walterskotyzm, o ile jest więc „nominalizmem” („społeczność nominalną / Podsuwa pod profile postaci różnych”), uniemożliwia ujęcie i sproblematyzowanie historii jako ekspresji kategorii czasu w literaturze. Powieść walterskotowska jest zatem – zgodnie z rozumowaniem wywiedzionym z *A Dorio...*, a także z jego finalną konkluzją („znikłyby w tle”) – „powieścią transparentną”:

Nominalny Czas-dziejów nie trzyma w dłoni
Zamaszystej swej kosy, ani jej ostrzem
Podchwytuje ludzkość i polny kwiat -
On tylko społeczność nominalną
Podsuwa pod profile postaci różnych.
Tak gdyby kto etruskie czarne rysunki
Na czarne tło przeniósł, znikłyby w tle.
(CN III, 322)

Norwid odrzuca „transparentę” powieści walterskotowskiej. Manifestuje to, m.in. rezygnując z koncepcji czasu i historii szkockiego powieściopisarza. W prologach poematów

tworzy antyekspozycje takie, jak ta otwierająca *Emila na Gozdawiu* zbudowana na modłę znanych wprowadzeń *à la* Walter Scott:

To nie czas twardych w żelazie Mieczników,
Zamczysk sterczących nad sioła i chaty,
Chrzęstów chorągwi, sprawowania szyków,
To nie epoka Lechickiej Krucjaty –
Wstrzymano hordy wschodnich najemników!...
(CN III, 303)

Dojrzałą kompromitację walterskotowskiego mitu rodziny przyniesie dopiero *A Dorio ad Phrygium* (1871). Podobnie jak Conrad, Norwid doprowadza do „neutralizacji” najważniejszych mitów walterskotyzmu. „Neutralizowane” są w *A Dorio...* przede wszystkim mit wspólnoty:

Cowieczornym trybem arcypogodnym
Zagaiła się całość serionickiego kółka
Całość błoga i zacna – –
(CN III, 328)

oraz mit rodziny:

Serionicki Pan arcy jest znany
Pod przewaniem »Salomon« (herbu Przyjaciół)
Żony nie ma, nigdy onej nie miał,
Córki nie ma – jedno siostrzenicę.
(CN III, 321)

Podkreślmy więc pełny sens otrzymanej od narratora *A Dorio...* informacji: dziedzicem majątku jest samotny mężczyzna o przezwisku Salomon, zwany – jak można mniemać, pogardliwie i protekcyjnie – „herbu Przyjacielem”, co w zestawieniu z pierwszym, królewskim odwołaniem potęguje efekt obcości bohatera, a nawet – może sprawiać wrażenie ironiczne jako metafora wydziedziczenia. Dziwak, obieżyświat „znan w Wiedniu u Arcyksięcia”, bywalec „wiedeńskich zapustów”, stary kawaler nieporadnie usiłujący wychować swoją siostrzenicę (CN III, 321; w *A Dorio ad Phrygium*, tak jak w *Emilu na Gozdawiu* – obydwie poematy zostały napisane w tym samym roku – dochodzą do

głosu antypedagogizm i antyrussoizm Norwida i są tak jak w *Łaskawym opiekunie* powiązane z antywalterskotyzmem poety) – to dość niekorzystny obraz pana zamku w Serionicach. Zły efekt potęguje jeszcze bardziej zestawienie z Sir Everardem z *Waverleya*. Salomon jest, jak już zostało wspomniane, ledwie „herbu Przyjacielem”. Nestor z powieści Scotta wręcz przeciwnie:

Sir Everard rozejrzał się w swoim drzewie genealogicznym, które, zdobne wieloma symbolicznymi godłami honoru i walecznych czynów, wisiało na pięknie polerowanej boazerii jego hallu. Najbliższymi potomkami sir Hildebranda Waverleya, nie licząc potomstwa najstarszego jego syna, Wilfreda, spośród którego pozostali przy życiu jedynie sir Everard i jego brat – byli wedle tego czcigodnego wykazu Waverleyowie z Highley Park, z którymi główny konar rodu, a raczej sam jego pień, zerwał wszelkie stosunki od czasu wielkiego procesu z roku 1670²⁵⁰.

Przypomnijmy analogiczny, antywalterskotowski incypit z *Emila na Gozdawiu*. Rafał Gozdawa odsuwa myśl o genealogii, którą określa się w poemacie „zaślubianiem serca bogom” celem odnajdywania „odblasku w licach i w geście”. W ocenie jego osoby przez innych mają decydować podróże i wykształcenie. Tak wychowywać chce syna, z tego powodu decyduje się na wycięcie krzyża i odprawienie mamki:

Nie z tego się Pan na Gozdawiu chlubi,
Ani się przeto zna Grafem i panem,
Iż Dziady jego, od żołnierstwa grubiej,
W namiotach żyli po Sobieskim Janem.
Jakim kto bogom swe serce poszlubi,
Takowych odblask ma w licach i w geście:
Gozdawa Rafał zwiedził kraje różne,
Na edukacji był w niejednym mieście,
Fertur, że kreślił wrażenia-podróżne,
I miał być o nich z czasem hałas spory;
Muzy mu nawet bywały usłużne –
Lecz – żonę stracił...
...smętny był, lub chory...

(CN III, 304)

W *A Dorio ad Phrygium* podobnie, jak w *Emilu w Gozdawiu* znalazło się wiele parafraz stylu walterskotowskiego. Najwyraźniejsza z nich, rozpoczynająca drugą część

²⁵⁰ W. Scott, *Waverley, czyli sześćdziesiąt lat temu*, t. I, Warszawa 1989, s. 15-16.

poematu Cypriana Norwida, nawiązuje do sposobów ekspozycji miejsc wydarzeń w powieściach historycznych Waltera Scotta. W połowie szóstego wersu oraz w wersach siódmym i ósmym („...starczy ile? / Świadczą o tym baszty, gdzie stopa ludzka / Nie zbłądziła od lat niepamiętnych”) walterskotowski sposób widzenia świata, przeniesiony niemal „w cytacie” z najpopularniejszych powieści Anglika, ulega dezaktualizacji:

W Serionicach dziś jestem – Serionice
Że poważnym ongi były grodem,
Gwagnin pisze, kawaler Złotej Ostrogi,
I kronikarz inny to powtarza –
Kronikarze zaś cokolwiek skreślą,
Dla mieszkańców starczy – starczy ile?
Świadczą o tym baszty, gdzie stopa ludzka
Nie zbłądziła od lat niepamiętnych.
(CN III, 320)

Jaki zatem jest to sposób widzenia oraz w jaki sposób zostaje unieważniony? Pisarstwu Scotta towarzyszy optymistyczna wizja historii. Jest autentystą i egalitarystą, a nawet – zgodnie z osądem George Sand – „pisarzem chłopów, żołnierzy, banitów i rękodzielników”²⁵¹. Egalitaryzm autora *Waverleya* prześledził w znanej rozprawie *Klasyczna postać powieści historycznej* György Lukács: „punkt wyjścia stanowi u niego zawsze przedstawienie, jak doniosłe przemiany historyczne oddziałują na potoczne życie ludu, jakie materialne i duchowe przemiany wywołują one u ludzi, którzy nieświadomi ich przyczyn reagują na nie w sposób bezpośredni, tj. gwałtownie”²⁵². Na podstawie zaobserwowanej w powieściach Scotta izometrii porządku społecznego, ściślej: izometrii warstw niższych i wyższych, Lukács określił go „wielkim pisarzem ludowym”. Nie oznacza to jednak, że sama powieść walterskotowska jest powieścią ludową:

Ludowość sztuki Scotta nie polega na tym, że przedstawia on wyłącznie świat klas uciskanych i wyzyskiwanych. Byłoby to niepotrzebne zawężenie pojęcia ludowości. Jak każdy wielki pisarz ludowy, Walter Scott dążył do zobrazowania całokształtu życia narodu, a więc także zawiłych zależności między „górami”

²⁵¹ Por. G. Lukács, *Klasyczna postać powieści historycznej* [w:] tegoż, *Od Goethego do Balzaca. Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1958, s. 291.

²⁵² Tamże, s. 292.

i „dołem”. Silna zaś tendencja ludowa jego utworów wyraża się w tym, że „na dole” znajduje materialną bazę i literackie usprawiedliwienie dla kształtowania tego, co się dzieje „na górze”²⁵³.

Norwidowski pesymizm historyczny, zobrazowany m.in. w opisie Serionic z *A Dorio ad Phrygium*, przeczy walterskotowskiemu, izometrycznemu porządkowi świata i dziejów. Symbolem upadku izometrii układów społecznych, a także zmierzchu okresu „wielkich pisarzy ludowych” w stylu Waltera Scotta, jest (wśród innych) modernistyczny obraz Norwidowskiej ruiny, domagający się interpretacji bliskich z ducha XX-wiecznemu „nowemu historyzmowi”²⁵⁴. Dostrzeżenie w symbolu ruiny i obrazie zrujnowania „pisma historii”²⁵⁵ wymaga zarzucenia optymistycznej wizji dziejów na rzecz akceptacji „upadku starego świata” i zgody na bezpowrotną utratę dawnych systemów wartości. Jego elementami – częściami tego uniwersum, które należy uznać za obumarłe – są ród i rodowód, mitologie rodzinna oraz narodowa, oświeceniowe koncepcje wychowawcze, a także kult awansu rodzinnego oraz społecznego (przede wszystkim, w literaturze – fascynacja tematami usynowienia i „uszlachcenia”).

10.2. MIĘDZY WALTERSKOTYZMEM A ANTYWALTERSKOTYZMEM:

JOSEPH CONRAD I POSTAWA „ZŁOTEGO ŚRODKA”

Na tle krytycznej opinii Norwida o Scotcie z listu do Marii Trębackiej z 2-3 stycznia 1846 tym silniej wybrzmiewa analogiczna, afirmująca wypowiedź Conrada z listu do Williama Blackwooda z 31 maja 1902. Jest obroną walterskotowskiej metody pisarskiej, na co dobitnie wskazuje jeden z początkowych incipitów listu do wydawcy: „Z materiału na opowiadanie dla chłopców zrobiłem *Młodość* dzięki sile idei wyrażonej zgodnie ze ścisłymi zasadami mojej metody”. Te zasady zostaną przez Conrada przedstawione, a w toku ich prezentacji autor *Lorda Jima* sięgnie aż do korzeni walterskotyzmu:

²⁵³ Tamże.

²⁵⁴ „Badanie stanowiska Norwida wobec historii musi zatem uwzględnić również to wszystko, co stanowiło intelektualną podstawę do myślenia o historii w drugiej połowie XIX wieku, co (...) ufundowało Diltheyowskie pojęcie *Lebensäusserungen* i znalazło kontynuację w dwudziestowiecznym tzw. nowym historyzmie”. Por. S. Rzepczyński, *Aktualizacja i uniwersalizacja jako figury myślenia historycznego Norwida*, „Studia Norwidiana” nr 29/2011, s. 18.

²⁵⁵ Pojęcie „pisma historii” wykorzystuję w tym wypadku za Piotrem Śniedziewskim. P. Śniedziewski, *Ruina jako pismo historii* [referat wygłoszony podczas jedenastych Colloquiów Norwidianów, pt. *Norwid wobec historii*, 18-20 maja 2011 Kazimierz Dolny].

Rozwijam swoją rzecz powoli. Cóż z tego? Czy u Thackeraya drobny przeciętny fakt nie tonie w morzu gadaniny? A jednak żyje. I sam Sir Walter nie wydaje mi się pisarzem zwięzłej anegdoty. A G. Elliot – czy rezygnuje z całej uczciwości, całej prawdy i najbardziej nawet elementarnych zasad sztuki, aby chybką zadowolić obecnych czytelników?²⁵⁶

Conrada ze Scottem połączył więc, jak sądzę, etos pracy nad dziełem, związany z nakazami warsztatowej oraz twórczej sumienności i solidności. Jeden i drugi stawiają sobie za cel odejście od „anegdotyczności” utworu („Sir Walter nie wydaje się pisarzem zwięzłej anegdoty”) oraz żmudne uzyskiwanie prawdy jego przekazu drogą doskonalenia metody. Znamienne, że Conrad całkowicie ignoruje powieści historyczne Kraszewskiego, lekceważąc tym samym rozwój polskiej powieści dokumentarnej. W ogólnym rozrachunku, jak wcześniej wskazano, jest jednak *l’homme nouveau*, człowiekiem nowoczesności:

Ale to są wielkie nazwiska [Thackeray, Scott, Elliot – K.S.]. Nie przyrównuję siebie do nich. Jestem nowoczesny i wolę raczej wymienić muzyka Wagnera i rzeźbiarza Rodina, którzy obaj za życia musieli trochę głodować – i malarza Whistlera, na którego krytyk Ruskin pisał z pogardy i oburzenia. Oni również osiągnęli sukces. Musieli cierpieć za to, że byli „nowi”. Żywię nadzieję, że znajdę sobie miejsce w tylnych rzędach, za lepszymi ode mnie. Ale jednak – swoje własne miejsce²⁵⁷.

Mimo atencji Conrad dystansuje się zatem od „wielkich nazwisk” symbolizowanych trójką największych pisarzy Anglii pierwszej połowy XIX wieku („Thackeray, Scott, Eliot”). Jak zauważyła jednak Virginia Woolf, autor *Lorda Jima* jeszcze za życia zostaje wpisany w kanon XIX-wiecznej literatury angielskiej i zrównany z „wielkimi poprzednikami”, tym samym: związany z walterskotyzmem. Stało się to mimo sławy pisarza XX-wiecznego tworzącego w nowoczesnej ekumenie światopoglądowej: z Henrym Jamesem, Herbertem G. Wellsem i Fordem M. Fordem. Conrad „w ostatnich latach niewątpliwie cieszył się już najwyższą reputacją w Anglii; mimo to nie był popularny” – zauważała w 1925 roku Woolf i konstatowała – „czternastoletni uczniowie przedzierający się przez Marryata, Scotta, O’Henry’ego i Dickensa odłożyli jego książki wraz z tamtymi”²⁵⁸.

²⁵⁶ J. Conrad, *Do Williama Blackwooda, Pent Farm, Stanford koło Hythe, Kent, 31 maja 1902* [w:] tegoż, *Listy*, dz. cyt., s. 194-195.

²⁵⁷ Tamże.

²⁵⁸ Por. V. Woolf, *Joseph Conrad*, przeł. H. Carroll-Najder [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 265.

Conradyści niezwykle rzadko zestawiają i porównują cechy pisarstwa Conrada i Scotta. Frekwencja odniesień do Scotta jest w pracach naukowych śladowa. Nad badaniami dominują obserwacje podobieństw, nieraz przypadkowych. Jedna z nich wskazana została przez Zdzisława Najdera i dotyczy problematyki wierności: na niej opiera badacz Najder „walterskotowski ślad” w twórczości Conrada, czyli „spadkobiercy prądowej tradycji, opartej aksjologicznie na pojęciach lojalności, honoru i współodpowiedzialności; z punktu widzenia społecznego tradycja ta wiązała się z warstwą szlachecką i wojowaniem”²⁵⁹.

Czy nie jest to jednak wyłącznie reminiscencja motywów ze Scotta? Z perspektywy listu do Blackwooda z 1902 roku – będącego deklaracją modernizmu poza jego forpocztami, poza trójką „Wagner, Rodin, Whistler” („znajdę sobie miejsce w tylnych rzędach, za lepszymi ode mnie”) – Conrad wydaje się kreować na antywalterskotystę. Potwierdza to rozpoznanie Michaela Levensona: mimo że „w powszechnie znanym liście do Williama Blackwooda, Conrad bronił przemyślanego duktu pracy, powołując przykłady karier Waltera Scotta, Williama M. Thackeraya oraz George’a Eliota”²⁶⁰ [tłum. – K.S.], modernizm Conrada, tak jak odczytuje go Levenson, jest w ostatecznym rozrachunku zwrotem ku samorozumieniu. Literaturę przed zwrotem sygnują nazwiska walterskotystów (Thackeray, Scott i Eliot), po zwrocie – modernistów (Wagner, Rodin i Whistler). Walterskotyzm jest więc nurtem konserwatywnym, który należy przewyciężyć na rzecz nurtów modernistycznych. To w przekonaniu Levensona właściwa interpretacja zdania Conrada zaczynającego się od słów „Jestem nowoczesny...”:

Użycie w tym wypadku słowa „nowoczesny”, podobnie jak słowa „nowy”, jest porażające. W momencie największego skupienia Conrad sięga właśnie po ten sposób opisu, on bowiem umożliwia mu stosowanie pojęć dotyczących samorozumienia, a dzięki szansie powołania się na nowoczesny rodowód (Wagner, Rodin, Whistler) – sprostanie wymogom „aktualnych czytelników”, co nie pozostaje bez wpływu na „utrzymanie ich uwagi przez pięć przysłowiowych minut”²⁶¹ [tłum. – K.S.].

²⁵⁹ Por. Z. Najder, *Conrad w perspektywie historycznej* [w:] tegoż, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, Opole 2000, s. 209.

²⁶⁰ „In a well-known letter to William Blackwood, Conrad defended the deliberated pace of his work, invoking the careers of Scott, Thackeray and George Eliot”. Zob. M. Levenson, *Conrad and Modernism* [w:] *Joseph Conrad in Context*, ed. Allan Simmons, New York 2009, s. 179.

²⁶¹ „The use of the word »modern« here, as well as »new«, is illuminating. At a moment of emergency, Conrad reaches for these descriptors, both because they offer the terms of his self-understanding and because, by invoking a lineage of the new (Wagner, Rodin, Whistler), he can parry the demands that he conform to the »present public«, which is incapable of »fixing its attention for five consecutive minutes«. Tamże.

Walterskotyzm Conrada, a także jego modernistyczna reinterpretacja – są jednak o wiele bardziej skomplikowane, niż zakładałby Levenson. Pierwsze opracowanie stosunku autora *Nostromo* do walterskotyzmu przyniósł dopiero rok 2010 i monografia Katherine Isobel Baxter, *Joseph Conrad and The Swan Song of Romance*. Określenie relacji Conrad-Scott nie może być według Baxter jednoznaczne – co prawda, Conrad jest antywalterskotystą w „powieściach filozoficznych” takich, jak *Lord Jim*, *Nostromo* oraz w opowiadaniach w rodzaju *Jądra ciemności*. Istnieje jednak w jego dorobku modernistyczna „powieść antyfilozoficzna”, walterskotowska. Co więcej, wyposażona w narrację Marlowa, która do tej pory sygnowała wyłącznie utwory antywalterskotowskie. Jest nią *Gra losu* o charakterystycznym podtytuł: *Opowieść w dwóch częściach*, i znaczących tytułach obydwu połów książki: *Panna* oraz *Rycerz*.

Conrad w interpretacji Baxter jest pisarzem w równym stopniu w walterskotyzmie zadłużonym, co ośmielonym do wprowadzania w jego obręb modernistycznych innowacji. Jego technika pisarska oparta na relatywizmie ujęć umożliwia stwarzanie powieści walterskotowskich takich, jak *Gra losu. Opowieść w dwóch częściach* (1913) i antywalterskotowskich takich, jak *Nostromo. Opowieść z wybrzeża* (1904). Jest zarazem archaiczna i projektująca. Badaczka konkretyzuje tę myśl: „Techniki pisarskie Conrada oscylują wokół tradycji romantycznej, wykazują szczególną bliskość z Cervantesem i Scottem oraz zapowiadają temat i wątki ludyczne właściwe twórczości Borgesa”²⁶² [tłum. – K.S.].

Autorka *Joseph Conrad and The Swan Song of Romance* wskazuje również na antywalterskotowski rodowód wielu sceptycznych diagnoz Conrada na temat rzeczywistości. Związane są one z rozpadem tradycji romansowej i z utratą spójności tematów wspólnotowych, zwłaszcza – z „neutralizacją” (*domestication*) wątków rodzinno-narodowych: „Jeśli mielibyśmy gdziekolwiek umiejscawiać Conradowski sceptycyzm, znalazłby swoje miejsce nie gdzie indziej, lecz właśnie w Scottowskich »neutralizacjach« powieści typu *national-familial romances*”²⁶³ [tłum. – K.S.].

²⁶² „Conrad’s techniques draw on romance tradition, particularly Cervantes and Scott, and prefigure the ludic qualities of Borges’s writing”. K.I. Baxter, „*Nostromo*”: *Not the Man* [w:] tejże, *Joseph Conrad and the Swan Song of Romance*, Farnham-Burlington 2010, s. 74.

²⁶³ „If we are to locate Conradian scepticism anywhere it is here in his domestication of Scott’s national-familial romances”. Tejże, *Power, Gender and Laughter in „Chance”* [w:] tamże, s. 84.

10.3. GRA Z WALTERSKOTYZMEM W *POJEDYNKU* I *GRZE LOSU*

Spośród wszystkich dzieł Josepha Conrada najsilniej temat walterskotowski został wyeksponowany w dwóch utworach pisarza: noweli *Pojedynek* opatrzonej znamienym podtytułem *Opowieść wojskowa* oraz powieści *Gra losu*. Warto podkreślić, że czas powstawania *Pojedynku* zawiera się w tym wypadku w czasie pracy nad powieścią, którą Conrad przerwał, chcąc zrealizować zamówienie wydawcy, Jamesa B. Pinkera na serię sześciu „sensacyjnych” opowieści (*A Set of Six* zostało ostatecznie wydane w 1908 roku). Jedną z nich miał być *Pojedynek*, który Conrad ukończył w maju 1907 w Montpellier. Pierwsze odcinki *Gry losu* opublikował „New York Herald” – nastąpiło to dopiero na przełomie stycznia i lutego 1912 roku.

Geneza *Pojedynku* jest – jak informuje czytelnika w przedmowie do zbioru autor – „niezmiernie prosta” (JC XI, 10). Conrada zainspirowała lektura krótkiej „notatki gazetowej” dotyczącej „całej serii pojedynków toczonych przez dwóch oficerów Wielkiej Armii Napoleona wśród pożogi wojennej i pod jakimś błahym pretekstem” (JC XI, 10). Walterskotowski na pozór wątek pojedynkowania się, wprowadzony przez Scotta m.in. do *Rob Roya* (w scenie pojedynku Franka ze swoim kuzynem²⁶⁴) uległ w kontekście, który Conrad uczynił osnową noweli, rozbudowanej, głębokiej trawestacji. Andrzej Zgorzelski uznał, że „działaniami postaci w *Pojedynku* rządzi zasada absurdu i nonsensu”²⁶⁵, że narrator noweli – humorysta obdarzony „pogodnym, ironizującym dystansem”²⁶⁶ do przedmiotu swojej opowieści traktuje ją jako „pewnego rodzaju szczyt zwariowania, braku rozsądku i rozwagi”, jako „śmieszny epizod ograniczenia umysłowego wojowników”²⁶⁷, których z właściwą sobie dobrotliwością zrównuje z „obłąkanymi artystami usiłującymi pozłocić szczere złoto lub pomalować lilię” (JC XI, 179, w przekł. K. Tarnowskiej).

²⁶⁴ „W końcu, doprowadzony do wściekłości jakąś prawdziwą czy urojoną zniewagą, uderzyłem Rashleigha pięścią. Żaden stoik, wyższy ponad swoje i cudze namiętności, nie mógł znieść obrazy z większą pogardą. O to, co sam uważał za niegodne swego gniewu, obraził się za niego Thorncliff. Błysnęły szable, złożyliśmy się raz i drugi, lecz pozostali bracia rozdzielili nas siłą. Nigdy też nie zapomnę szatańsko drwiącego uśmiechu, który wykrzywił brzydką twarz Rashleigha, gdy mnie przemocą usuwało z jadalni tych dwóch młodych tytanów”. Por. W. Scott, *Rob Roy*, ze wstępem Z. Ryłki, przeł. T. Świdorska, Warszawa 1968, s. 134 (t. I, rozdz. XII).

²⁶⁵ A. Zgorzelski, *Conradowskie dystanse* [w:] tegoż, *o nowelach Conrada...*, dz. cyt., s. 85.

²⁶⁶ Tegoż, *Pojedynek jako nowela humorystyczna* [w:] tamże, s. 49.

²⁶⁷ Tamże, s. 39.

Przyjmijmy za Lukácsa, że najważniejszą z cech walterskotowskiej powieści historycznej jest „izometria porządków społecznych”, czyli to, że obraz ludu u Scotta pozostaje dynamiczny, a zarazem trwale spójny dzięki nieustannej weryfikacji „dołu” z „górami” i „górami” z „dołem”. Nawet sytuacja pojedynku w *Rob Royu* jest więc częścią izometrycznego układu stosunków społecznych, nie jawi się więc jako sytuacja spoza określonego porządku, nie jest „sytuacją antyizometryczną” w systemie symetrycznych, przyporządkowanych do siebie relacji „góra” – „dół”. Nowela Conrada opisuje jednak co innego – całą serię przypadkowych, bezsensownych pojedynków poruczników D’Huberta i Feraud, wzniecanych ilekroć drogi mężczyzn przemierzających w trakcie kampanii napoleońskiej Europę skrzyżują się ze sobą. Pod tym względem *Pojedynek* jawi się jako najbardziej antyizalterskotowski w wymowie utwór Conrada. Stale pojedynkujący się ze sobą D’Hubert i Feraud mogliby okazać się zgodnie z wizją Lukácsa symbolami „wojny ludowej w miniaturze”.

Co jednak szczególne dla Conrada, „antyizometrię” porządku społecznego wyraża autor nie mnożąc efekty grozy, lecz – za pomocą komizmu. Upadek walterskotowskiego kosmosu historii przyjmowany jest przez narratora z pogodnym dystansem i serdecznym śmiechem – jako z dawna oczekiwany koniec narracji, przewidziany przez historyczną konieczność. *Pojedynek* jest bowiem *de facto* opowieścią o końcu pewnego dyskursu – jest nim tym razem walterskotyzm. W ten oto sposób nareszcie ujawnia się rzeczywisty cel Conradowskiego *storytelling* – „nad pozorowanym tematem opowieści fabularnej nawarstwia się historia tworzenia jako właściwy temat autorskiego działania Conrada”²⁶⁸. W wypadku noweli *Pojedynek* jest nim historia tworzenia tematu walterskotowskiego. O tym, że jest to temat anachroniczny – ma nas upewniać wielostronny, ironiczny komizm narratora, pozwalający mu na „peryfrastyczne, hiperbolizujące operowanie kodem językowym”²⁶⁹:

Szczęk broni napęłnił wypielęgnowany ogród, który nie znał dotąd odgłosów bardziej wojowniczych od klekotów nożyc sekatora; i niebawem górna część tułowia starej damy wysunęła się z okna na piętrze. Potrzęsała rękami nad głową w białym czepku i czyniła walczącym wyrzuty skrzekliwym głosem. Ogrodnik stał niczym przyklejony do drzewa, bezzębne usta miał otwarte w wyrazie idiotycznego zdumienia, a nieco dalej śliczne dziewczę, niby czarami przykute do małego trawnika, biegło kilka kroków w tę, kilka w tamtą stronę załamując ręce i mamrocąc nieprzytomnie.

(JC XI, 193-194)

²⁶⁸ A. Zgorzelski, *Conradowskie dystanse*, dz. cyt., s. 89.

²⁶⁹ Tegoż, „*Pojedynek*” jako nowela humorystyczna, dz. cyt., s. 43.

The clash of arms filled that prim garden, which hitherto had known no more warlike sound than the click of clipping shears; and presently the upper part of an old lady's body was projected out of a window upstairs. She tossed her arms above her white cap, scolding in a cracked voice. The gardener remained glued to the tree, his toothless mouth open in idiotic astonishment, and a little farther up the path the pretty girl, as if spellbound to a small grass pot, ran a few steps this way and that wringing her hands and muttering crazily²⁷⁰.

W *Grze losu* temat walterskotowski wprowadzają tytuły dwóch części składających się na powieść: *Panna* oraz *Rycerz*. „Pisząc tę książkę, miałem zamiar zainteresować publiczność moim sposobem widzenia rzeczy, nierozzerwalnie związanym ze stylem, w którym został wyrażony” – wskazywał Conrad w przedmowie, niepewny wartości stworzonego przez siebie dzieła (JC XV, 10, w przekł. T. Tatarkiewiczowej), z czego zwierzał się Fordowi Madoxowi Fordowi, przyznając, że „nie wierzył w to, co pisał” i nigdy podczas pracy „nie miał świadomości dobrze wykonanej roboty”²⁷¹. Powieść, o której stworzeniu myślał najwyraźniej już w 1905 roku, została przeanalizowana przez badaczy na wielu poziomach. Dotychczas jednak nie pojawiła się taka interpretacja *Gry losu*, która uzmysłowiłaby potrzebę, a nawet konieczność rozpoznania sensu i znaczeń tytułów dwóch części powieści w kontekście walterskotowskim.

Gra losu jest powieścią antywalterskotowską. Conrada „rozrachunek ze Scottem” dotyczy w tym wypadku przede wszystkim rozliczenia z walterskotowskim sposobem opowiadania. Jest on zanurzony w zgodnym z duchem powieści skotowskiej modelu egzystencji. Morton Zabel, interpretując epigraf otwierający utwór Conrada: „Ci, którzy sądzą, iż wszystkim rządził Los, nie mylili się, gdyby nie upierali się przy tym mniemaniu” (JC XV, 6), wskazał, że ci, których nie dotknęło jeszcze piętno Conradowskiej „gry przeznaczenia”, nie są „ostrożni, taktowni” ani tym bardziej „rozważni”. „Rządzi nimi entuzjazm, który sprawia, że traktują życie jak przygodę”, toteż „podejmują oni walkę uzbrojeni w całą impulsywną siłę złudzeń, dumy, idealizmu, pragnienia sławy, władzy, przekonania, że Los jest przyjacielem, a Fortuna przewodnikiem”²⁷². Tak właśnie można opisać bohaterów powieści Waltera Scotta, takie też cechy należy przypisać walterskotowskiemu narratorowi.

Walterskotowski, naiwny psychologicznie model egzystencji determinuje wybór metody narracyjnej: jednolitej, liniowej i historycznej. Conrad usiłuje doprowadzić do

²⁷⁰ J. Conrad, *The Duel* [w:] tegoż, *a Set of Six*, Methuen–London 1948, s. 145.

²⁷¹ Listy J. Conrada do F.M. Forda 29 III 1911, Berg oraz 2 II 1912, Harvard. Cyt. za: Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, dz. cyt., t. 2, s. 155.

²⁷² M.D. Zabel, dz. cyt., s. 239.

rozbicia tego modelu opowiadania, wskazując, że w narracji historycznej typu skotowskiego „materiał dociera do nas już zadiustowany”²⁷³. Historia Flory de Barral zostaje w *Grze losu* przedstawiona za pomocą pięciu deformujących soczewek: o jej psychicznej izolacji opowiadają przede wszystkim Fyne i jego małżonka, Powell, wreszcie Marlow. Posługując się subnarracjami, Conrad „pozwalą nam przyjrzeć się ciemnym obszarom swego bohatera przy pomocy szeregu soczewek, z których żadnej nie można zastąpić inną; każda bowiem pozwala nam zgłębić dany jego fragment, to jest przeniknąć szczególny rodzaj ciemności, który jest niedostępny dla wszystkich pozostałych”²⁷⁴. Opracowanie i przedstawienie walterskotowskiego tematu małżeństwa Flory de Barral z Anthonym, zaślubin Panny i Rycerza, wymaga od pisarza dekonstrukcji klasycznej narracji historycznej za pomocą narracji psychologicznej, uzyskania pełnej „zgodności procesów psychicznego rozpoznania i odrodzenia z dramatycznymi wymogami fabuły” oraz „nałożenia procesów przeżycia na układ fabuły”²⁷⁵.

W tym kontekście Scott jako „wielki pisarz ludowy”, stawiający sobie cel uzyskanie obrazu „izometrii rzeczywistości społecznej”, może urastać do rangi jednego z największych przeciwników ideowych Conrada, usiłującego utrwać w powieściach takich, jak *Gra losu* przeciwny Scottowskiemu obraz „izometrii rzeczywistości psychicznej”. Nie co innego, lecz niechęć wobec metody walterskotowskiej, wpłynęła także w dużej mierze na kształt ataku Conrada na powieść wiktoriańską. „Wypadałoby – jak uważa Zgorzelski – wiązać więc rolę dystansu Conradowskiego z przełamaniem tradycji pseudozobiektywizowanej prozy wiktoriańskiej w kierunku tak zwanej »techniki impresjonistycznej«”²⁷⁶.

Wspólnota „rozrachunku z romantyzmem” okazuje się zatem najważniejszą z dominant paraleli łączącej dzieło Cypriana Norwida z dziełem prozą Josepha Conrada. Nieprzypadkowo w centrum wielkiego sporu rozliczeniowego umieszczona zostaje epika modernistyczna, w istocie uprawiana przez obu pisarzy. Może być ona wbrew pozorom najdobitniej wyrażonym w prozie polskiej (nawet do czasu wydania przez Żeromskiego *Popiołów*) manifestem utraty wiary w możliwość przedłużenia antropologii romantycznej, także antropologii epickiej. Ciężaru pełnej delegalizacji romantycznych prerogatyw w epice nie biorą na siebie ani autorzy powieści społecznych w rodzaju Józefa Korzeniowskiego

²⁷³ B. Harkness, *Epigraf „Gry losu”*, przeł. M. Ronikier [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 563.

²⁷⁴ Tamże, s. 562.

²⁷⁵ M.D. Zabel, dz. cyt., s. 251.

²⁷⁶ A. Zgorzelski, *Conradowskie dystanse*, dz. cyt., s. 84-85.

(*Krewni*), ani też nawet powieściopisarze typu Józefa Ignacego Kraszewskiego. Przeciwnie Conrad oraz Norwid, podejmujący wysiłek rozliczenia nie tylko z romantyczną mitologią, lecz także z kulturą literacką i pisarską, zwłaszcza – z tą angielską, kanonizującą techniki walterskotowskie i sprzyjającą rozwojowi powieści wiktoriańskich. Antywalterskotyzm Norwida najsilniej przejawiał się około roku 1871 – w trakcie tworzenia przez niego poematów *A Dorio ad Phrygium* oraz *Emil na Gozdawiu*. Antywalterskotyzm Conrada natomiast – około roku 1907, w toku pracy nad nowelą *Pojedynek* oraz powieścią *Gra losu*.

Należy uwzględnić, że za jedną z pierwszych prób uczynienia epiki narzędziem dyskursu antyromantycznego można już uznawać poemat *Quidam*. Choć nawiązuje on w formie do powieści poetyckiej, miejscami zaś czerpie z romantycznej poetyki fragmentu (a nawet z koncepcji dzieła jako „fragmentum fragmentorum”²⁷⁷) i dobrodziejstw dygresyjnej „mowy rozbitej”, przesycony został żywiołem narracyjnym niespotykanym dotychczas w dziełach polskiego romantyzmu. Założenie, że Aleksander z Epiru rzeczywiście nie ginie przypadkiem, lecz że pada ofiarą „spisku Wallenrodów”, jeszcze silniej uświadamia konieczność odczytywania poematu w potrójnym, antyromantycznym kluczu – jako utworu antywallenrodycznego, antyprometejskiego oraz antymesjanistycznego.

Ten sam potrójny „gest sprzeciwu” zawarty został w Conradowskiej powieści *Nostromo*, która z podobną łatwością, co *Quidam* poddałaby się swoistej interpretacji parabolicznej: jako „rzecz o porzuceniu Prometeusza przez Wallenrodów”. Wallenrodami w poemacie Norwida byłiby przede wszystkim ci, na których rękach znalazła się krew Aleksandra: Barchob i jego sobowtór oraz Jazon Mag. Wallenrodami w powieściach Conrada staliby się zaś ci, którzy odpowiadaliby za zlecenie Giambattistie misji samobójczej – Karol Gould, a także (w szerszej perspektywie uwzględniającej dramat inności dowódcy straży) – sami mieszkańcy Sulaco.

Przeciwko tak szeroko pojętemu, uogólnionemu do poziomu „świata obłądu” oraz „świata na opak” wallenrodyzmowi – pojętemu, co należy dodać, z uwzględnieniem „ogniwa” Norwidowskiego *Quidama* – opowiadał się Czesław Miłosz w serii nawiązań do Josepha Conrada zawartych w *Traktacie moralnym*. „Topos świata na opak i obłądu ludzi, którzy dla iluzji lepszej przyszłości odrzucili »wiarę w parę prostych pojęć, których człowiek musi się trzymać, jeśli chce żyć przyzwoicie i mieć lekką śmierć« – stanowi istotny tematyczny łącznik pomiędzy *Tajnym agentem* Conrada i *Traktatem moralnym*”²⁷⁸.

²⁷⁷ Por. o źródłach polskiej tradycji literackiej „fragmentum fragmentorum”: S. Makowski, „*Król Duch*” – czyli tajemnica początku i końca, „Przegląd Humanistyczny” nr 4/1996.

²⁷⁸ J. Dudek, dz. cyt., s. 508.

Spostrzeżenie Jolanty Dudek można wykorzystać także w kontekście interpretacji „świata na opak” w *Quidamie*. Co do tego, że w *Tajnym agencie* zawdzięcza on swoje istnienie Conradowskiej uniwersalizacji i aktywizacji wątku antywallenrodycznego (tematem prozy Conrada jest nieudany zamach na obserwatorium Greenwich), może przekonywać właśnie zakreszenie sfer Norwidowsko-Conradowskiej „wspólnoty romantycznego rozrachunku”, ujawniające najważniejsze tematyczne łączniki utworów Conrada z antywallenrodyzmem, zwłaszcza w toku zestawień tego typu, co zestawienie *Quidam-Nostromo*. Dominanta „rozliczeniowa”, stanowiąca – jak się zdaje – największy potencjał paraleli Norwid-Conrad, najsilniej jednocześnie ujawnia charakter „twórczych zapożyczeń z Conrada” w literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku, zwłaszcza tych poetów i pisarzy, którzy nie obawiali się podjęcia odwołań dzieła Conrada do polskiej mitologii romantycznej. W tych wypadkach – takich jak analiza „zapożyczeń z Conrada” w *Traktacie moralnym* Miłosza – obecność dzieła Norwida jako dodatkowego, uzupełniającego „argumentu” w refleksji komparatysty może okazać się pomocna.

ROZDZIAŁ IV. KRYZYS KULTURY EUROPEJSKIEJ W KORESPONDENCJI NORWIDA I CONRADA JAKO „IDIOM EGZYSTENCJI”

Pojedynczy list pisarza nie mógłby nigdy zostać określony „idiomem egzystencji”. Tego rodzaju atrybucja przysługuje wyłącznie pełnym korespondencjom i tak należałoby rozumieć „egzystencjalny” charakter całości epistolografii Conrada i Norwida. List jako gatunek literacki jest formą wielorodzajową, jednak – co należy podkreślić – „najczęściej wpisuje się w formy narracyjne właściwe epice”. Niemniej jednak „może w nim dominować także żywioł liryczny (np. w listach miłosnych) lub dyskurs eseistyczny”, „czasem zbliża się do struktury dramatu lub – ostrożnie powiedziawszy – dialogu”²⁷⁹. Tę charakterystykę listu jako formy literackiej, konkurencyjną wobec wpływowej teorii listu stworzonej przez Stefanię Skwarczyńską, zawdzięczamy Januszowi Maciejewskiemu²⁸⁰. W jego ujęciu list w pierwszej kolejności okazuje się formą czerpiącą z epiki literackiej.

Czy zbiór wszystkich listów pisarza z wszystkimi jego adresatami, czyli korespondencja *sensu largo*, również mogłaby zyskać swoją rodzajową atrybucję i czy ten przypadek także mógłby zostać objęty rozpoznaniem Maciejewskiego: nie tylko list jest formą czerpiącą z epiki literackiej, lecz także forma większa, cała korespondencja pisarska? Jaki model epiki należałoby wobec tak rozumianej korespondencji zastosować? Autobiografię epistolarną? Powieść w listach? Metaepikę?

Badania nad życiem i twórczością Josepha Conrada już w 1966 roku przyniosły pracę podejmującą analizę korespondencji autora *Nostromo* w kategoriach metarodzajowych. Było nią studium *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* Edwarda W. Saida²⁸¹. Celem nadrzędnym późniejszego autora *Orientalizmu* stało się scharakteryzowanie Conradowskiego „idiomu egzystencji”. Miało się ono dokonać przede wszystkim dzięki dokładnemu zbadaniu

²⁷⁹ J. Maciejewski, *List jako forma literacka* [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 215.

²⁸⁰ Por. także: S. Skwarczyńska, *O autonomiczności listu jako rodzaju literackiego* [w:] *tejsze, Teoria listu*, Lwów 1937, s. 32-52, w niej m.in. fragmenty: „Warunki piękna listu są jemu tylko właściwe, są funkcją jego własnych, odrębnych cech, które się składają na treść jego pojęcia jako swoistego rodzaju literackiego” (s. 49).

²⁸¹ E. Said, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, New York 2008 (zwłaszcza rozdział: *The Claims of Individuality*, s. 3-28).

żywiotu kreacyjnego w epistolografii pisarza. Said wyjaśniał cel swojej analizy: „miała zmierzać ku fenomenologicznemu zgłębianiu Conradowskiej świadomości”, a celem finalnym miało być „przejrzyste odzwierciedlenie rozumowania pisarza, jego energii intelektualnej oraz sił i sposobów rozróżniania rzeczy względem siebie”²⁸² [tłum. – K.S.]. W norwidologii fenomenologiczna analiza listów Norwida do tej pory istnieje nadal wyłącznie jako możliwość badawcza.

Listy Norwida i Conrada łączy w tym aspekcie, tj. pod względem możliwości analizy fenomenologicznej, wiele podobieństw. Jednym z nich jest koncepcja czasu sprowadzona do koncepcji jednostkowego bycia: „Samoświadomość, którą w każdym liście Conrad »odciska« na samym sobie, wyraża w świecie rzeczywistym wewnętrzny akt zrozumienia, który pisarz wypełnia, uwidoczniając swoje bycie przeszłe w relacji z byciem w teraźniejszości”²⁸³ [tłum. – K.S.]. Said wydobywa z tezy o korespondencji Conrada jako „formie bycia w czasie” daleko idące wnioski. Dotyczą one natury kreacji autobiograficznej autora *Lorda Jima*: „Między życiem Conrada a fikcją istnieje relacja w dużym stopniu zbliżona do tej łączącej teraźniejszość jego życia z przeszłością”²⁸⁴ [tłum. – K.S.].

Także dla Norwida korespondencja okazuje się swoistą „formą bycia w czasie”, dającą się wyinterpretować w kategoriach aktu fenomenologicznego, czyli – jak określił to Said w odniesieniu do Conrada – „wewnętrznego aktu zrozumienia w świecie rzeczywistym”. Ślady przeprowadzania tego rodzaju procedur myślowych można odnaleźć w urywkach listów Norwida: do Józefa B. Wagnera z maja 1881 („Zwykle mówię zdanie moje stanowczo i nieogłędnie, dlatego że jestem we walce z całym kierunkiem sztuki i wiedzy”; CN X, 153), do Bronisława Zaleskiego z 14 września 1877 („Kładę tylko *veto* moje k’temu i ulegam, jak często czynię”; CN X, 100), do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej z końca marca 1873 („O sobie, jako śmiertelnik, nie piszę nic”; CN X, 11). W epistolografii autora *Vade-mecum* to deklaracje i zdania autotematyczne stają się najważniejszymi poręczeniami przejścia procesu fenomenologicznego rozumienia „Ja”, śladami namysłu, wglądu i redukcji.

²⁸² „This study attempts a phenomenological exploration of Conrad’s consciousness, so that the kind of mind he had, both in its distinction and energy will become apparent”. J. Conrad, *The Claims of Individuality* [w:] tamże, s. 7.

²⁸³ „The link of self-awareness forged by Conrad in each letter in reality describes the spiritual act of comprehension he performed as he viewed his own being in the past connection with his being in the present”. Tamże, s. 11.

²⁸⁴ „Between Conrad’s life and his fiction there exists much the same relation as between past and present of his life”. Tamże.

Tak jak w „listach egzystencjalnych” autora *Losu*, w korespondencji Norwida „bycie w czasie” przemienia się w doświadczenie graniczne. Conradowski dramat autokreacji – redukcję czasu do bycia, pozaczasowość bycia – uwypukla list Cypriana Norwida do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej z końca marca 1873 roku: „Są czasy w dziejach, kiedy kilka indywidualności skłamać może własnym życiem, iż życie jest. Te gdy zgasną... okazują się, że to były indywidua...” (CN X, 10). Obie korespondencje – Norwidowska i Conradowska – zawierają „idiomy egzystencji”. Norwidowi swoisty szyfr egzystencjalny, „hieroglif” umożliwia stworzenie epistolograficznej figury losu, Conradowi – figury doświadczenia.

U podstaw koncepcji tego rozdziału leży, ważne dla niniejszej dysertacji, przeświadczenie o szczególnej roli korespondencji tworzonej w dobie kryzysu kulturowego i cywilizacyjnego. Korespondencja tego typu, umożliwiając gruntowny, fenomenologiczny wgląd w naturę regresu oraz upadku cywilizacyjnego, w sposób pośredni – tj. za pomocą dróg rozumowania nadawcy listu, stosowanej przez niego symboliki, tropów poznawczych oraz metafor sytuacyjnych – doprowadza do przybliżenia „idiomu egzystencji” nadawcy. Listy Norwida i Conrada, nasycone z jednej strony idiomatycznymi figurami egzystencji, z drugiej zaś przesiąknięte krytycyzmem cywilizacyjno-kulturowym, umożliwiają tego rodzaju badanie. W obydwu epistolografiach wyodrębnione zostały dwie, niesprowadzalne do siebie figury upadku: uniwersalnego, światowego – Europy i partykularnego, krajowego – Polski.

Jedna i druga funkcjonują jako Saidowskie „idiomy egzystencji” obu nadawców listów, pełniej uzmysławiając mechanizm ich wydziedziczenia i nabytą, podwójną tożsamość. Norwid i Conrad są „Polakami w Europie” i jako tacy reprezentują swoisty wyłącznie dla nich, zintelektualizowany patos emigracyjny. Obaj toteż są kreatorami i użytkownikami nowoczesnej „mowy wygnańczej”. To, co Józef Czapski zawarł w opisie kompleksu cudzoziemczego autora *Lorda Jima*: „był jakby zmuszony wewnętrznie opuścić swój kraj, wyrzec się języka, stać się obcym pisarzem w obcym świecie, aby w końcu znaleźć atmosferę, w której był zdolny stworzyć dzieło wolne od bezpośredniej tendencji, od dydaktyzmu”²⁸⁵ z pełną mocą odnosi się do doświadczenia dwubiegunowej, zewnętrzno-wewnętrznej emigracji Norwida.

Tak jak Conrad w oczach Janion, tak i Norwid „odrzucał więc zupełnie świadomie kondycję romantycznego polskiego pielgrzyma wolności, nie chciał pisać ani życiem, ani

²⁸⁵ J. Czapski, *Proust w Giazowcu* [w:] tegoż, *Czytając*, Kraków 1990, s. 149.

piórem *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*²⁸⁶. W wypadku obu pisarzy decyzja tego rodzaju: wybór emigracji dwubiegunowej, nosiła zatem znamiona wyboru egzystencjalnego, a korespondencja dotycząca kryzysu kultury w Europie i Polsce zawierała zarezerwowany może wyłącznie dla nich dwóch *modus* opisu rzeczywistości: „idiom egzystencjalny” – tak ważny w wymiarze inności obu pisarzy.

1. KRYZYS KULTURY W KORESPONDENCJI NORWIDA A IDEA EUROPEJSKOŚCI

Z pojęciem Europy wiąże się w pismach Cypriana Norwida niezliczona ilość ujęć i problemów, które wzajemnie siebie wywołują i uzupełniają²⁸⁷. Stąd trudno z tego pisarstwa wyzyskać choćby jeden podstawowy rys, który charakteryzowałby europejskość jako całość: nie tylko historyczną, poznawczą i duchową, lecz także jako pełnię przekonań Norwidowego podmiotu listów, jego „subiektywny, przekonaniowy obraz” stanu rzeczy, wytwór „egzystencjalnego idiomu”. Korespondencja poety wskazuje nie tylko na ewolucję poglądów Norwida na temat Starego Kontynentu, lecz także na wycofywanie uprzednich założeń na temat Europy, łączenie tez sprzecznych, w tym również – na ich weryfikację. Progresowi Norwidowskiej myśli o Europie nieodłącznie towarzyszy możliwość jej regresu. Niejednorodność „europejskich” listów autora *Rzeczy o wolności słowa* wynika z ich historycznego uwarunkowania.

Toteż epistolografię Norwida dotyczącą szeroko rozumianej europejskości warto uporządkować dekadami: ten sposób uporządkowania uwzględnia bowiem dynamikę przemian „idiomu egzystencjalnego” autora *A Dorio ad Phrygium*²⁸⁸. Listy pisane w piątej dekadzie XIX wieku motywowane były przede wszystkim echem Wiosny Ludów, wyprawą poety do Ameryki oraz wojną krymską i oblężeniem Sewastopola. Posiadały wyraźny rys indywidualny. Ich roszczeniowy charakter dominował nad refleksją metafizyczną

²⁸⁶ M. Janion, *Conrad wobec dylematu polskiego romantyzmu*, dz. cyt., s. 128.

²⁸⁷ Na temat Europy i europejskości w pismach Norwida pisali m.in. Jolanta Czarnomska i Mieczysław Inglot. Por. J. Czarnomska, *W cieniu Aniola Niszczyciela. O Norwidowskiej wizji Europy*, „Studia Norwidiana” 1996 nr 14 oraz M. Inglot, *Norwidowska Europa* [w:] tegoż, *Drogami Pielgrzyma. Studia i artykuły o twórczości „czwartego wieszca”*, Lublin 2007.

²⁸⁸ Nie zgadzam się tym samym z opinią Czarnomskiej bagatelizującej rytm przemian kształtujących ewolucję myśli Norwida o kryzysie Europy. Badaczka wylicza wyłącznie momenty nasilenia się refleksji poety na temat Starego Kontynentu oraz wskazuje w korespondencji Norwida punkt narodzin postawy krytycznej: jest nim Wiosna Ludów. To w moim przekonaniu zbyt mało. Por. J. Czarnomska, *W cieniu Aniola...*, dz. cyt., s. 25.

i historiozoficzną. Szósta dekada XIX wieku – powstanie styczniowe, wojna francusko-pruska i Komuna Paryska – stanowiła dla Norwida pretekst do pisania listów o charakterze misyjnym i konsolidującym społeczności: polskie i emigracyjne, narodowe i kontynentalne (zwłaszcza wobec Ameryki i Chin).

Przełomem Norwidowskiej myśli na temat Europy jest upadek Komuny Paryskiej w 1871, doprowadzający do regresu refleksji poety na temat przyszłości Starego Kontynentu. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XIX w. stają się w korespondencji twórcy *Stygmatu* okresem nad wyraz dramatycznych i gorzkich syntez, podsumowań i rekapitulacji myśli o Europie. Późne listy Cypriana Norwida świadczą o sceptycznej przemianie jego stosunku do cywilizacji europejskiej: w świetle wyjątków tej korespondencji jawi się on jako XIX-wieczny filozof kryzysu kultury dawnego świata.

W perspektywie „idiomu egzystencji” upadek dotychczas obowiązującego systemu wartości staje się dla autora *Pięciu zarysów* utratą pierwszych, młodzięcych figur losu i doświadczenia. Kryzys kultury jest więc dla niego kryzysem egzystencjalnym i w równym stopniu – jak spostrzegł już Jerzy Pietrkiewicz – „najlepsze krytyczne ustępy z listów Cypriana Norwida można tłumaczyć patriotyczną drażliwością”, co utraconą przez niego spójnością własnej wizji osoby i tożsamości („Norwid – Polak i dobrowolny wygnaniec – musiał w samym sobie rozwiązać konflikty, których źródłem był patriotyzm. Podobnie [więc – K.S.] jak Conrad, zawsze potrafił odróżnić heroizm od pragnienia samobójstwa, rząd od tyranii oraz godność od zarozumiałości”²⁸⁹).

Norwid – jeszcze przed narodzinami nowoczesnej myśli na temat kryzysu Europy – podejmuje jej ujęcie i realizuje je w odniesieniu do najważniejszych europejskich wydarzeń historycznych XIX wieku. Jego spojrzenie na Europę może korespondować z perspektywą dzieł takich, jak *Zmierzch Zachodu* Oswalda Spenglera i *Upadek cywilizacji zachodniej* Floriana Znanieckiego. Ewidentnie nie przynależy ono jednak do klasyczno-romantycznego ujęcia kryzysu kultury, wyartykułowanego w *Umowie społecznej* Jeana Jacques’a Rousseau. Mimo różnicy w dynamice przemian historycznych w latach 1848–1871 i 1905–1921 Norwidowskie doświadczenie kryzysu cywilizacyjnego Europy wydaje się przeżyciem podobnym do Conradowskiego oraz wymiernym względem doświadczeń wojny światowej i bolszewizmu, które kształtowały kontekst rozpraw Spenglera i Znanieckiego.

²⁸⁹ J. Pietrkiewicz, *Conrad i Polska. Na setną rocznicę. Patriotyczna drażliwość*, przeł. H. Cieplińska-Bojarska [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 38-40.

1.1. ŻYCIE A ENERGIA I „UMIŁOWANIE ROZUMU” W KONTEKŚCIE NORWIDOWSKIEJ MISJI EUROPY

Misyjny charakter Starego Kontynentu Norwid wywodzi ze wskazania na chrześcijańskie korzenie Europy. W jego rozumieniu ład europejski winien być układem sił o określonej postaci zagwarantowanej przez chrześcijańską inteligencję polityczną. Europa w *Przyczynku do „Rzeczy o wolności słowa”* zostaje opisana przez poetę jako suma energii indywidualnych:

Z tej to, mniemam, przyczyny na ogromnym tle łuny ogromnego miasta (Paryża – KS), i w tak spotęgowanych zarysach, spotykała się tu jak na cyrku, jednostkowa energia z upoważnioną, ciągłą prozą parlamentarnego zgromadzenia: aby, mówię, tym okazałej napisane było wielkimi litery i czytelnie zadanie czasu.

(CN VII, 84)

Obrazem odpowiadającym temu przedstawieniu Europy jest list do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1863 roku, w którym idea sumy wszystkich energii zastąpiona zostaje przez koncepcję sumowania żywotności państw:

Dlatego określiłem, że zewnętrznie, od myśli polskiej do Europy, trzeba periodycznego wykazu tego wszystkiego, co dla Europy, co w Europie obcowanie żywotności polskiej sprawuje. (...) Francuskie bagnety dlatego zwyciężają, że współcześnie do nich wszystkie potęgi żywotności narodu pracują – to różnica żołnierza europejskiego i azjackiego.

(CN IX, 91-92)

Norwid wskazuje na ścisłe uzależnienie idei żywotności od naczelnej kategorii prawdy – przedmioty żywotne są w jego przekonaniu wskazaniem na prawdę, jej ujęciem, a wręcz „wyznaniem”, tj. utożsamieniem się z nią²⁹⁰. Życie i energia tym samym stanowią w aksjologii Norwida rozwinięcie kategorii prawdy. W *Przyczynku do „Rzeczy o wolności*

²⁹⁰ Pojęcie idei żywotnej Norwid rozwija w liście do Karola Ruprechta z 1863 roku: „Każda idea żywotna – nadmienia poeta – jeżeli żywotna jest? – musi mieć to do siebie, że w najwielorakszych użyć się dawa kategoriach” (CN IX, 104). W tym ujęciu żywotność wydaje się sposobem ujawniania wewnętrznej złożoności kategorii prawdy, a wręcz właściwej jej dynamiki. Czy Norwid jest zwolennikiem dynamicznej teorii prawdy? – nie sposób rozstrzygnąć, opierając się wyłącznie na tym materiale badawczym, wiele jednak przesłanek wskazuje na częste w pismach poety użycia tej koncepcji prawdy: jako pojęcia i jako wartości.

słowa” postulat ten – stanowiący postulat „idiomu egzystencji” – został sformułowany najdobitniej:

Zdaje mi się albowiem, że na tym świecie wszystko, cokolwiek żyje, świadczyć musi prawdzie, i jeżeli, i co z godnością wolnego działania nie spowiada i nie wyznawa ani jej głosi, tedy i to objęte bywa w naturze zdarzeń przez prąd następstw, i samą naturalną osoby swej postacią uwidomia też prawdę, którą miało być na czas wyznać.

(CN VII, 84)

Idea „wewnętrznego uznania Miłości”²⁹¹ współodpowiada w pismach Norwida idei racjonalnej jako sposobowi wyrażenia duszy europejskiej²⁹². Racjonalizm jest w tym ujęciu silnie implikowany przez miłość pojmowaną jako określony, angażujący stosunek do ludzkiego rozumu, w tym: także do ludzkiej duszy i tożsamości. Również rozum odnosi się do przedmiotu swojego namysłu z miłością. W *Notatkach etno-filologicznych* właśnie rozumowanie Norwid czyni cechą dystynktywną dla europejskiego umysłu, wskazuje bowiem:

Orient wierzy – Europa rozumuje – Ameryka konfrontuje.

(CN VII, 378)²⁹³

²⁹¹ „Depcąc przyklękają i jednoczą się w ciało społeczne przez najswobodniejsze, bo wewnętrzne, uznanie Miłości, ciało spólcześnie krzepiąc” (CN VII, 343).

²⁹² Rozumienie narodu jako idei racjonalnej, tym samym: jako świadomego dzieła miłości, Norwid przedstawia najwnikliwiej w eseju *Znicestwienie narodu*. Tematem rozważań poety jest teodycea polityczna – związek między miłością a praktykami władzy niszczącymi naród: „pochodzi to z przyczyny – objaśnia relację autor *Quidama* – iż narody, będąc dziełem miłości (naprzód natchnionej, a potem miłości uświadomionej), wymagają logicznie, ażeby miłość zaprzeczyła siebie samą, jeżeli ma być dzieło ich znicestwienia dokonany” (CN VII, 85).

²⁹³ Wyjątkowa interesująca jest w tym ujęciu Norwidowska ocena Ameryki, opisywanej w liście do Joanny Kuczyńskiej z 1862 roku jako „Europa-Europy”. Biorąc pod uwagę to określenie Nowego Kontynentu oraz cytowaną już uwagę Norwida na temat Ameryki z *Notatek*, uprawniony wydaje się wniosek, że kontynent amerykański jest miejscem, którego rozwój przewyższył rozwój kontynentu europejskiego. Ameryka Norwida jest bowiem miejscem czynu i konfrontacji sposobów rozumowań. Poeta w liście do Kuczyńskiej wyraźnie formułuje swoją ocenę: „W tej Europie-Europy, gdzie też magowie za gwiazdami szli rozliczni od dawna – a byli różni: w sukmance – w senatorskim płaszczu – w wodza ubraniu – – tam zaiste że się rozstrzygają rzeczy wielkie, albowiem osiemdziesiąt tysięcy pada na placu – i to nie tych żołnierzy, których gdziekolwiek bądź na całej Europie: w Anglii, Francji, Italii lub gdzie indziej, spotyka się – nie tych żołnierzy bynajmniej – wcale nie – ale obywateli, z których każdy jest prezydent i król” (CN IX, 37). Na pozytywną ocenę amerykańskiego społeczeństwa w piśmarstwie Norwida wskazują również Wiktor Weintraub twierdzący, że „Norwid pozostał

Koncepcja „umiłowania rozumu” wyznacza w pismach Norwida cel kulturowej misji Europy, będącej przede wszystkim misją literatury i filozofii²⁹⁴. W liście do Ludwika Nabelaka z 1858 roku Norwid uzmysławia adresatowi korespondencji, że esencja europejskości zawarta została w dwóch projektach kultury europejskiej: nowożytnym projekcie dramatycznym, określanym przez poetę jako „dramaturgia Ducha Świętego” oraz w starożytnym projekcie filozoficznym, ukształtowanym przez platonizm i jońską filozofię przyrody. W ujęciu Norwida najważniejszymi (tj. „wewnętrznie uznanymi” oraz „najswobodniejszymi”) gestami „umiłowania rozumu” okazały się logika dramatu Calderonowskiego²⁹⁵ oraz filozofia moralna starożytnych przyrodników:

Calderon jest dramaturgiem Ducha Ś[wię]tego i dlatego przypomina zawsze, co się na początku żywota duszy wzięło. Logika budowy dramatów jego, z logiki-wiecznej idąc, porusza wszystko, co w związku z nią było i bywa kiedykolwiek. (...) Tales był bardzo zacny mąż – Epimenidesa Paweł święty nazywa prorokiem – Sokrates był świtem męczennika – Plato bardzo szanownym mędrce – Pitagoras podobnym Magom-świętym pracownikiem (...). A wszelka pocziwość, a wszelka zacność, a wszelka sumienność aż do potu i krwi... to nie błazeńskie teoryjki jakie i dąsania się!

(CN VIII, 350-351)

Idea misji cywilizacyjnej jest w listach Norwida określona wyraźnie. Europa, aby istnieć, musi dokonać samouzasadnienia za pomocą sił rozumu: żywotnych i moralnych. Sposobem owego samouzasadnienia ma być miłość (pojmowana przez poetę także jako życie

nieugiętym wielbicielem amerykańskiej demokracji do końca swojego życia” oraz Jolanta Czarnomorska sugerująca, że w przekonaniu poety wyłącznie Ameryka mogła ocalić europejskość Starego Kontynentu. Por. W. Weintraub, *Norwid i Ameryka*, „Studia Norwidiana” 1996, nr 14, s. 17 oraz J. Czarnomorska, *W cieniu Aniola...*, dz. cyt., s. 38.

²⁹⁴ To, co – powołując się na *Notatki z historii* – uznaję za źródło tożsamości europejskiej, tj. umiłowanie rozumu, Inglot określa rozumieniem idei objawienia. Europejskość w ujęciu badacza jest czymś, co ujawnia się z całą oczywistością i angażuje w pracę i działanie – stanowi akt duchowy. Jak ujmuje to Inglot: „miarą europejskości jest stopień przejęcia się ideą objawienia”. M. Inglot, *Norwidowska Europa*, dz. cyt., s. 161.

²⁹⁵ Idea dramatu wiecznego Calderona jest jednak w ujęciu Norwida wyłącznie podstawą większej, europejskiej syntezy dramatycznej: dramatów Dobra (Calderon), Zła (Shakespeare) oraz Historii (Krasiński). Pozostawiona jako podstawa, tj. nieposzerzona o przedstawienia Zła i Historii, okazuje się niewystarczająca do ich uzasadnienia. Należy ją wówczas – jak nadmienia Norwid – usytuować w obrębie legendy. „Shakespeare może powiedzieć: »Ja znam Zło«, a Calderon może powiedzieć: »Ja znam Dobro«, a Zygmunt może powiedzieć »Ja znam Historię«. U Calderona historii jeszcze nie ma, jest tylko i jest dopiero legenda” (CN VIII, 351).

i energia), tj. szczególny stosunek umysłu do przedmiotu swojej refleksji, umożliwiający wypowiadanie prawdy o rzeczy, nie zaś – prawdy o własnym namyśle. Właśnie w splocie Norwidowskich kategorii prawdy, życia, energii, miłości i rozumu kształtowana jest samouzasadniająca się tożsamość nowoczesnej Europy. W ten sam sposób – w perspektywie jednostkowej, na płaszczyźnie tekstu lub wypowiedzi – samorozpoznanie ma uzyskiwać kształt Norwidowego „idiomu egzystencji”.

Kryzys kultury europejskiej wydaje się w korespondencji Norwida przede wszystkim kryzysem umysłowości i czynu. Ideały pracy moralnej i gromadzenia żywotnej energii, będące – jak ujmował to Norwid – wzorcami „umiłowania rozumu”, zastępuje gra ukształtowanymi dotychczas w polityce europejskiej idealizacjami: prawdy lub historii. Wystarczy przenieść je na grunt XIX-wiecznej współczesności i odpowiednio uformować tak, aby w ręku wytrawnego męża stanu stały się doskonałym narzędziem dyplomatycznym. Kryzys myśli europejskiej osłabia kategorie prawdy i historii, naczelne idee europejskie zbliża zaś do upadku.

Norwidowska krytyka epoki jest więc miażdżąca w przekazie: polityka europejska ujawniła wulgarny, koniunkturalny charakter. Gra idealizacjami prawdy i historii – jako całkowicie niemoralna – uniemożliwia czyn prawdziwie społeczny. W liście do Karola Ruprechta z 1866 roku „gra idealizacyjna”, jak przekonuje Norwid, staje się strategią skutecznej polityki wojennej, retoryką obowiązującą w dialogu między stronami konfliktu włosko-prusko-austriackiego. Sprawność „gracza” zależna jest od aktywnego uczestnictwa w trzech „grach politycznych” – w dyplomacji, konspiracji i aliansie:

Alians pomiędzy Italią a Prusami nie jest aliansem, ale jest szeroką konspiracją przeciw Austrii – jest przeto (jako alians) niehistoryczny, nie-moralny i niepraktyczny. Zaś jako konspiracja jest naturalnie popularny – a o cóż więcej dziś idzie? – nie jest aliansem i nie jest moralny ani praktyczny, z powodu że nieprzyjaciele-moich-nieprzyjaciół są tylko ewentualnymi moim przyjaciółmi, ale nienawiść nie jest miłość i pokój. I (mimo konspiracji) nie można jeszcze dowieść, że nienawiść jest miłość. Jak już charaktery i sumienia znikczemniają i z-peryfrazują się inteligencje, to i to będzie można dowieść – teraz jeszcze nie można.

(CN IX, 214)

Gra idealizacjami doprowadza w świetle niniejszego cytatu do unieważnienia dwóch głównych instancji kierujących europejskim zmysłem moralnym: sumienia, które ulega „znikczemnieniu” oraz inteligencji poddawanej „peryfrazowaniu”. Przez likwidację obydwu

dyspozycji dojść musi do unieważnienia tradycji i do upadku ducha twórczości. We wstępie listu do Karola Ruprechta Norwid konstatuje:

Epoka obecna cała jest jałowa, niepoczciwa, brudna i zarozumiała.

Jałowa dlatego, iż na żadnym polu działalności-twórczej nic a nic, na jeden cal postępu nowego i samodzielnego w niczym nie zrobiła i całą jej wartością jest to tylko, że zdobycze przeszłości uwulgaryzowała namiętnie i nieumiejętnie, a przy tym, wulgaryzując nie swoje zdobycze, zniepoważyła jeszcze i podeptała źródła, z których żyje.

Jest więc: jałowa, bo nic nie zrobiła sama; niepoczciwa, bo podeptała, z czego żyje; brudna, bo upoetyzowała takowe postępowanie (choć wie, iż jest fałszywe), i zarozumiała, bo nie ma uszanowania dla sensu i absolutu pokoleń, wyobrażając sobie, iż ona tworzy człowieka na obraz i podobieństwo swoje, jak jeden Bóg!

(CN IX, 213)²⁹⁶

Idiomatyczno-egzystencjalnym symbolem „podeptania źródła” Norwid określał wszystkie dokonywane w państwach Europy wybory polityczne i światopoglądowe, które uznawał za decyzje prowadzące do regresu kulturowego w skali kontynentu. Można określić je w miarę dokładnie. Jak wskazuje list do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1866, autor *Rzeczy o wolności słowa* zaliczał do nich utratę suwerenności instytucji europejskich, którą uznawał za dowód ich ukrytej delegalizacji, a także infantyлизację chrześcijańskiego modelu polityki:

Albowiem nic nie ma zlegalizowanego i wszystko jest personalne – osobiste – zależące od osobistych atrybutów. Nie mogę (...) mówić: „Europa jest bez-legalna, Polska cała w sentymentach krwią zbroczonych, a ludzie chrześcijańscy są niepraktyczne osły, a ludzie praktyczni są szarlatany pogańskie”.

(CN IX, 221)

Norwidowskie ujęcie europejskiego kryzysu kultury pozwalało opisywać upadek myśli nie tylko w kategoriach utraty wartości fizycznych: energii, żywotności, praktyk; lecz

²⁹⁶ Wiele przesłanek uprawnia do postawienia tezy, że analizowany tu list do Karola Ruprechta z 1866 roku inicjuje okres sceptycznej refleksji Norwida nad kulturą europejską, a zarazem: czas krytycznej syntezy dotychczasowych rozważań poety o myśli Europy. Kulminacyjnym punktem tej fazy jest słynny list do Konstancji Górskiej z 1882 roku, w swojej wymowie niezwykle gorzki i oskarżycielski: „Europa to jest stara wariatka i pijaczka, która co kilka lat robi rzezie i mordy bez żadnego rezultatu ni cywilizacyjnego, ni moralnego. Nic postawić nie umie – głupia, jak but i zarozumiała, pyszna i lekkomyślna” (CN X, 155).

także w odniesieniu do upadku celów metafizycznych: gry idealizacjami pojęć prawdy, sumienia, a także inteligencji. Przejawami kulturowego zmierzchu nie były wyłącznie ani utrata autonomii instytucjonalnej, ani marginalizacja polityki chrześcijańskiej. Jak w dalszej części listu do Kraszewskiego wskazuje Norwid, doszło również do deprecjacji pojęć arystokracji i demokracji, utożsamianych przez poetę z figurami Peryklesa i Katona. Idea demokracji zdominowała ideę prawdy, idea arystokracji – ideę sumienia:

Arystokracja: bez grzeczności i starannej bacności uszanowania człowieka.

Demokracja: bez pracy, walki i dumy-szlachetnej.

Kiedy, kto arystokratą, niech będzie delikatnym i artystycznie niebieskim jak Perykles. Kiedy kto demokratą, niech będzie szlachetnie-dumny jak Cato, i pracowity, i cichy.

Jednych i drugich nie widziałem, ale widziałem amfibie bez charakteru – lokaje i zalotniki-czasów – złodzieje i szarlatany – modlący się jak ich niewolnice-żony, ale niemocni słowa świadectwa wyrzec i kroku postąpić prawego.

Oni gotowi wylać morze krwi, ale kilku wyrazów prawdy nie powiedzą, i umyją ręce, i będą na trzy korony Ojca Świętego śmieciami rzucać. Męczeństwo bez wyznawstwa – szlachectwo bez szczerości i otwartości słów – demokracja bez pracy i charakteru! – gałganstwo –

(CN IX, 222)

Stanowisko Norwida jawi się podobnie do stanowisk XX-wiecznych modernistów politycznych. Jak wskazują na to listy do Karola Ruprechta i Józefa I. Kraszewskiego, poeta za wiodący symptom kryzysu uznał „grę idealizacyjną” państw Europy, „grę” znamionującą upadek dotychczasowego systemu aksjonormatywnego, kształtującego ład w oparciu o rozwijanie kategorii prawdy i historii. Rozwinięcie idei prawdy – osądza poeta – skutkuje narodzinami warstwy społeczno-politycznej, opartej na kulcie „pracy” i „charakteru”, na „walce” i „dumie”, tj. narodzinami demokracji²⁹⁷. Związek prawdy, czyli rozumu z demokracją musi być jednakże immanentny. Jak określiliby badacze postmodernizmu tacy, jak Ernest Gellner: konieczne jest, aby demokracja służąca prawdzie rozumu przekształcała się w „sposób racjonalistycznej organizacji społeczeństwa”²⁹⁸. Łamać tak rozumiane prawo

²⁹⁷ Z racji braku miejsca i dygresyjnego charakteru uwagi pomijam omówienie związku między rozwinięciem idei historii a narodzinami arystokracji, określanej w liście do Kraszewskiego jako „delikatna”, „artystycznie niebieska” i „szanująca człowieka”.

²⁹⁸ E. Gellner, *Postmodernism, Reason and Religion*, London 1992, s. 56-57. Por. także: S. Józefowicz, *Republika ponowożytna? Postmodernizm wobec dziedzictwa Oświecenia* [w:] S. Filipowicz, N. Gładziuk, S. Józefowicz, *Republika. Rozważania o przemianach archetypu*, Warszawa 1995, s. 128.

demokratyczne to – wedle Norwida z kolei – „łżeć, nie ufać następstwom prawdy i mistrzostwu wszechprzymiotnego Boga” (CN IX, 221-222).

1.2. NORWIDA IDEA „JEDNOLITOŚCI DOŚWIADCZENIA POLITYCZNEGO”

JAKO SPOSÓB PRZEWYCIĘŻENIA KRYZYSU KULTURY

Znaczące jest to, że Norwidowskie pytanie o kryzys Europy jest zarazem pytaniem o remedium wobec kryzysu. Pisarz bowiem, usiłując przewidzieć drogi upadku europejskiej kultury, uwzględnia również sposób przewyciężenia impasu. W tym ujęciu projekt Norwida ujawnia swój potencjał modernizacyjny, a także wskazuje na pewne pokrewieństwo z dziełami modernistów politycznych. Podobnie jak oni, autor *Kleopatry i Cezara* uznaje konieczność wdrożenia przemian na kontynencie, zmierzających do odzyskania utraconej „jednolitości doświadczenia politycznego”²⁹⁹. Te starania wpisują się również w Norwidowski „idiom egzystencji”, zakładający zmierzanie ku scalaniu bytowych porządków świata – nie w sensie uniwersalnym i jednopłaszczyznowym jednakże, lecz w imię zasady wieloperspektywiczności i „koncertu form”. W planie wyznaczonym poprzez „idiom egzystencji” „jednolitość politycznego doświadczenia” jest pochodną „jednolitości doświadczenia życiowego”.

Kryzys kultury kontynentalnej może wedle Norwida znamionować jej zwrot³⁰⁰. Jak zaś wskazują ustępy *Przyczynku do „Rzeczy o wolności słowa”*, zwrot powinien dotyczyć uzdrowienia państwa i religii, a także odrodzenia inteligencji chrześcijańskiej i europejskich

²⁹⁹ Sformułowanie Jeana-François’a Lyotarda z *La condition postmoderne*. Jak twierdzi filozof – na co nie mógłby zgodzić się Norwid, manifestując swój polityczny światopogląd – „należy pogodzić się z utratą poczucia »jednolitości doświadczenia«”, „fragmentaryzacja obrazu świata i tożsamości sprzyja bowiem zachowaniu wolności”. Por. J.F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979, s. 46. Cyt. za: S. Józefowicz, dz. cyt., s. 113.

³⁰⁰ Odmienne wnioski z lektury pism Norwida wyciąga Czarnomska, wskazuje bowiem na silną orientację katastroficzną poety, wiążąc ją z jednej strony z pesymizmem historiozoficznym Józefa Hoene-Wrońskiego i Zygmunta Krasińskiego, z drugiej zaś – ze Spenglerowską ideą zmierzchu Zachodu i koncepcją upadku sztuki Ortegi y Gasset. Badaczka, rekapitulując wnioski, łagodzi mimo to osąd: „Katastroficzne przeczucia Norwida nie są jednak tożsame z katastrofizmem bezwzględny; stale obecne jest tu rozwiązanie alternatywne: wizja Europy ocalonej przez powrót do elementarnych wartości cywilizacji chrześcijańskiej”. Por. J. Czarnomska, *W cieniu Anioła...*, dz. cyt., s. 31.

systemów parlamentarnych. Najkrócej przełom tego rodzaju wyrażałaby sentencjonalna synteza autora – „Bóg i parlament”:

Jakoż i tu jeszcze wyraziła Francja sprawę ogólną. Tylko Bóg i parlamentarny system Europę dzisiejszą ocalić potrafią od upadku w anty-cywilizacyjny kataklizm.

(CN VII, 84)

Idea „jednolitości doświadczenia politycznego” wymagałaby – czego Norwid jest świadom – niezwykle ostrożnej, rozłożonej w czasie i swoistej uniwersalizacji społeczeństw. Z jednej strony ideał stworzenia grupy republik chrześcijańskich nie byłby możliwy bez „żywiołu-federatywnego”:

Działanie Francji na Polskę będzie, jak zawsze było, nie-do-konczono; raz dlatego, że promień jest geograficznie przzerwany, drugi raz dlatego, że Francja może dać tylko połowę potrzebnej ku wskrzeszeniu rzeczy, to jest ISKRĘ... ale Francja sama nie ma tej drugiej połowy pomocniczej, bez której tam się nie obejdzie, to jest FEDERATYWNEGO-ŻYWIOŁU.

(CN IX, 127)

Z drugiej zaś proces uniwersalizacji nie może już być w przekonaniu Norwida tradycyjnym, tj. średniowiecznym lub nowożytnym procesem zjednoczenia ziem. Ideę łączności terytorialnej w europejskim społeczeństwie nowoczesnym powinna zastąpić idea łączności politycznej. Celem uzyskania „jednolitości doświadczenia” byłoby powołanie myśli religijnej i humanistycznej, jednoznacznej dla całości kontynentu:

Ślicznie jest sarkać na Europę, że nie robi krucjaty – ślicznie – ale to na to trzeba było nie rozłamywać całości katolickiej albo humanitarnej na panteony narodów.

GDZIE DZIŚ PÓJDZIE PIOTR PUSTELNIK – DO KOGO?... do egoizmów narodowych, na które roztrzaskano całość humanitarną – czy do Nadara i balonu? Najwłaściwiej do biura aeronautów, bo ci jedni jeszcze do ludzi podobni! –

(CN IX, 129)

Sytuacja Norwida proponującego remedium wobec kryzysu Europy drugiej połowy XIX wieku jest nad wyraz złożona. Poeta nawiązuje bowiem do idei nowoczesnego uniwersalizmu rozumianego jako „jednolitość politycznego doświadczenia”. Swoje przekonania artykułuje jednak przedwcześnie: jeszcze przed ukształtowaniem się tez

modernizmu politycznego. Najwyraźniej z tego powodu wyłania się dwuznaczność formułowanych przezeń osądów. Tkwi w nich zarówno pierwiastek nowożytny: wiara, że „postęp jest immanentną cechą zachodniej cywilizacji”, jak i modernistyczny: poczucie „wyczerpywania idei postępu”³⁰¹. Norwidowska idea uniwersalizacji Europy – jako idea modernistyczna – należy do szeregu ostatnich tego typu prób odnowy kultury Starego Kontynentu.

1.3. POLSKA JAKO MODERNIZATOR KULTURY EUROPEJSKIEJ (W PERSPEKTYWIE LISTÓW NORWIDA Z LAT 1863–1864)

Historia polityczna Polski – podobnie jak w szkicach politycznych i notach Conrada – wpisana jest w sposób organiczny w misję kontynentu europejskiego. Czyny Polaków – wskazuje Norwid w liście do Zaleskiego z 1877 roku – współkształtują ogół europejskich czynów moralnych. Formułując wypowiedź o organiczności narodu w pismach Norwida, w tym narodu polskiego, konieczne jest jednak, aby Norwidowskie rozumienie organiki oddzielić od jego klasycznego Spencerowskiego zastosowania. Używając pojęcia organu (nie zaś – jak u Spencera: organizmu), autor *Znicestwienia narodu* wydaje się posługiwać ideą organiczności rozumianą jako koncepcja odpowiedniej organizacji. W ten sposób Norwid rozumie najwyraźniej potencjał organiczny Polski – jak zaświadcza bowiem:

Zrobić Polskę tym, czym jest – tj. jednym z organów tej świetnej całości, jest to DAĆ JEJ w RĘKĘ WIĘKSZOŚĆ!!

Zrobić ją ekscentryzmem o swych własnych i nie istniejących osobno korzeniach jest to nie zrobić jej ORGANEM, ale nagniotkiem! odciskiem!!!

(CN X, 103-104)

Pojęcia organu, organiczności i organizacji konstytuują Norwidowski europejski świat moralny. Udział w kształtowaniu dziejów Europy – jak wskazuje poeta w liście do Kraszewskiego z 1863 roku – ma dla Polski znaczenie prawa bytowego, posiada przy tym charakter żywotny i tożsamościowy. W organicznej triadzie bytu, życia i tożsamości powinna ujawniać się podstawowa, organizująca polską społeczność funkcja, którą byłoby utrzymywanie równowagi sił i stosunków narodowych w Europie:

³⁰¹ S. Józefowicz, dz. cyt., s. 121.

Czyliż, ile razy Polska się porusza, nie daje z siebie czegoś wszystkim kategoriom sił żywotnych w Europie?!... Jeżeli tego nie było, TO NIE BYŁOBY PRAWA-BYTU – to byłaby pretensja tylko do bytu, ale nie proces dziejów.

(CN IX, 92)

W tym ujęciu szczególnie złożone wydaje się spojrzenie Norwida na wydarzenia polskich rozbiórów. W *Notatkach z historii* ocenione one zostają z perspektywy uniwersalnych, tj. ponadnarodowych, celów historycznych – rozbiór Polski jest w świetle tych uwag ewenementem równoważącym stosunki narodowe na Starym Kontynencie. Fakt ów nie jest uznany za paradoks prawa dziejowego. Przeciwnie – należy raczej przyjąć, że dokumentuje on organiczną przemianę pewnego narodu w określonym momencie historycznym w obrębie europejskiego uniwersum. Przemianę źle poprowadzoną, doprowadzającą w rezultacie do „błędu wielkiego i kardynalnego”³⁰², tj. do utraty autonomii państwowej – niemniej jednak, przemianę możliwą i konieczną:

Ale umiejętność s-pyszniła wraca do błędów azjackich – pojęcie wolności dzikie i bezcałe.

Rydykulizacja – cel: zwątpienie.

Pierwsze wstrząśnienie Europy: rozbiór-Polski.

(Równowaga nie proteguje więc małych stanów, ale kiedy już potrzeba małych, rozbiera duże: równowaga jako cel siebie samej rozebrała Polskę).

(CN VII, 356-357)

Polska jako organ Europy nie tylko stanowi jej integralny element polityczny, lecz także – jak wskazywałaby na to korespondencja Norwida z lat 1863–1864 – ośrodek organicznej przemiany kontynentu, a wręcz: punkt utrzymujący stan kontynentalnej równowagi sił. Udobitnia to ustęp listu do Karola Ruprechta, w którym autor *Milczenia* uznaje duchowość polską za ukryte źródło kształtujące ducha rosyjskiego. Norwidowska ocena Moskwy jest bezwzględna – lud rosyjski nie pozostaje niczym więcej poza „nieruchomą bryłą martwego lodu, depczą” ożywiające go „źródło” postępu ducha. W oczach poety nikim więcej ponad agitatorów chcących utrzymać ten stan rzeczy nie są ani Aleksander Hercen, ani Nikołaj Ogarew – socjalizm radykalny, którego tezy oni wypowiadają, zakłada jako ukryty warunek unieruchomienie postępu:

³⁰² „Za dni pierwszych rozbioru Polski Europa wyrazu stanowczego na tę sprawę nie miała – następnie dostrzegła, że to był błąd; następnie, że błąd wielki, europejski, kardynalny; nareszcie porwała się za włosy i zawołała, że to zbrodnia!...” (CN VII, 97).

Słowem – że Polska jest dla Moskwy jakoby źródłem, które ona depce nogami, pijąc z niego.

Że liberalni Moskale, jak np. Hercen i Ogarew, służą tylko do zakrzyczenia tej prawdy w obliczu Europy, ale że kryć tego dłużej ani Europie, ani Moskwie nie można – bo bój jest przede wszystkim o TO TYLKO, tj. o DUCHA!

Że jeżeli Polska autonomii i niepodległości chce, to wcale nie przez dominacyjny egoizm, ale dlatego, iż wykazana inicjatywa jej względem Rosji, która sama z siebie dla swojego postępu nic nie robi, że inicjatywa Polski, mówię, wobec takiej nieruchomej bryły lodu martwego osłabia ją – że, jednym słowem, źródło, które Moskwa depce pijąc-z-niego, gdyby o siebie samo nie dbało, zatraciłoby nareszcie swoją oną źródłową siłę i wartość.

(CN IX, 104-105)

Zatrucie rosyjskiego ducha narodowego towarzyszy ekspansja duchowości polskiej, także w przestrzeni politycznej i historycznej. Polska tym samym, nie zaś Rosja, poszerza w przekonaniu Norwida organiczny, żywotny i moralny związek z Europą i europejskością. Co jednak znamienne, relacja polsko-europejska, choć pogłębiana i uściślana, nie ma charakteru relacji zgodnej, budowana jest raczej na prawie żywego kontrastu. Powstanie styczniowe – jak podkreślał Norwid w mowie mającej uczcić drugą rocznicę zrywu – dla opinii europejskiej, często skłaniającej się ku pokusom imperializmu, musi stanowić fakt „fenomenologiczny”:

Jest ono bowiem kolosalnym dowodem, co? jak? ile? z każdego zagładzanego w Europie narodu ostatecznie i nieledwie antropologicznie pozostawa.

(CN VII, 96)

Kontrastujący charakter tej relacji ujawnia się również w obrębie praktyk kulturowych. W liście do Augusta Cieszkowskiego z 1865 roku Norwid wskazuje na widoczny rozbrat polskiej i europejskiej tradycji sztuk. Także i w tym wypadku podział na europejskie, imperialne i polskie, antyimperialne, choć jest wyraźnie upraszczający, spełnia swoje zadanie. Emigrant polski w Paryżu – uświadamia Cieszkowskiemu Norwid – nieuchronnie stanąć musi na rozdrożu między dwoma postawami etyczno-estetycznymi i wybrać jedną z nich. Pierwszą (polską) można określić jako ideę moralnej dominacji, drugą (francuską, tym samym: europejską) – jako ideę dominacji artystycznej:

Co ja sam mogę? – widzę jasno: mogę nie przerwać być pisarzem polskim dla sumienia i czasów, które po sobie idąc oddadzą każdemu sprawiedliwość, i mogę lub muszę współcześnie zniszczyć siły albo być

niezwykłym artystą francuskim lub europejskim, aby mieć z czego żyć! Te dwie rzeczy razem stoją przede mną i przed każdym pocziwym człowiekiem, który umaczał pióro polskie.

(CN IX, 163)

Z perspektywy pism Norwida niezwykle trudno o klarowny osąd co do tego, na ile polska kultura polityczna mogłaby modelować modernistyczną przemianę Europy. Niełatwo tym samym ocenić, na ile obecność polskich idei narodowych wpłynęła na polityczną modernizację Starego Kontynentu po 1848 roku. Norwid, analizując potencjał polityczny narodu polskiego, wskazuje jednak na utrwalony w jego kulturze ideał moralnej dominacji i jak się wydaje, uznaje go za ideał modernizacyjny dla nowoczesnej Europy.

W dziejowych losach kontynentu europejskiego partycypują narody, dysponujące unikalną dla każdego z nich energią postępu i utrzymujące odpowiedni stosunek sił, w tym również Polska, będąca wśród innych krajów rodzajem moralnego prominenta – lecz nie figurą narodu męczeńskiego ani podmiotem ekspiacji. Mówiąc jeszcze inaczej: Polska będąca modernizatorem, już nie mesjaszem³⁰³. Antymesjanizm Norwida zyskuje w tej perspektywie nie tylko siłę postawy nowoczesnej, lecz także – pozostaje składnikiem „egzystencjalnego idiomu” poety-nadawcy listów. Odsyła on bowiem do określonego modelu nieustalonej, zmiennej „wrażliwości bytowej” Norwida, którą słusznie Jerzy Pietrkiewicz – przyrównując do obrazów egzystencji Conrada – określił mianem „patriotycznej drażliwości”.

2. KRYZYS KULTURY EUROPEJSKIEJ W KORESPONDENCJI CONRADA

Conradowska myśl o Europie i kulturze europejskiej kształtowała się w ciągu dwóch dziesięcioleci przełomu wieków XIX oraz XX. Ujęta w całości stanowi rozumowanie prowadzone konsekwentnie, choć rozwijane przez pisarza w sposób złożony i niejednoznaczny. Punktem wyjścia dla refleksji politycznej Conrada nad Starym

³⁰³ W tym punkcie rozważań polemizuję z tezą Inglota, który m.in. w oparciu o *Pieśń od ziemi naszej* wskazuje, że „utrata niepodległości przez Polskę i kolejne próby jej odzyskania nie miały być zadatkami na prymat naszego narodu, lecz zdarzeniami przypominającymi zmaterializowanej Europie o moralnych obowiązkach, wynikających z jej chrześcijańskiego rodowodu”. M. Inglot, *Norwidowska Europa* [w:] dz. cyt., s. 160. Polska jako temat pism Norwida nie stanowi dla Europy wyłącznie „przypomnienia moralnego obowiązku”. Z kategorii prymatu nie należy tak łatwo rezygnować. W moim przekonaniu zmienia się tylko jego rozumienie: prymat jednego narodu wobec innych krajów Europy w drugiej połowie XIX wieku traci swój mesjanistyczny wydźwięk na rzecz prymatu w rozumieniu modernistycznym, tj. przewodnictwa kraju-modernizatora.

Kontynentem jest nihilizm. Krytyka kultury europejskiej jest radykalna i całościowa – potwierdzają to listy Conrada do Roberta Cunninghame’a Grahama z końca XIX wieku, w których autor *Szaleństwa Almayera* stale wraca do stworzonej przez siebie metafory Europy jako zepsutej maszyny tkackiej.

Zwłaszcza w odniesieniu do pism politycznych Conrada o Polsce, tj. do *Noty w sprawie polskiej* (1916) i *Zbrodni rozbiorów* (1919), uzasadnione jest dopatrywać się w Conradowskim pisarstwie moralnego przezwyciężenia nihilizmu. W świetle obydwu szkiców autor *Lorda Jima* jawi się jako zwolennik moralnego decyzyzmu – funkcja Polski w Europie powinna być częścią określonej strategii moralnej: powoływanie instytucji, kształtowanie państwa narodowego, polityka dyplomatyczna powinny być realizowane zgodnie z ideałem Kantowskiej „zręczności moralnej”.

Podobnie jak w odniesieniu do Norwida, „idiom egzystencji” i w tym wypadku oddziałuje na specyfikę epistolograficznych przemyśleń pisarza, a także na charakter obrazowania zawartego w listach – z sugestywną metaforą maszyny tkackiej na czele, symbolem zrzeczenia się praw bycia w świecie. Również groteska zawarta w korespondencji z łatwością daje się odczytać zgodnie z wykładnią egzystencjalną, podobnie też sposób kreowania przez Conrada własnej indywidualnej postawy wobec sprawy polskiej przez obranie drogi moralnego decyzyzmu.

2.1. EWOLUCJA POGLĄDÓW CONRADA NA TEMAT EUROPY

Pierwszą grupę wypowiedzi Conrada na temat Europy tworzą listy do Roberta B. Cunninghame Grahama, szkocko-hiszańskiego arystokraty i radykalnego socjalisty. Korespondencja zapoczątkowana pochwałą *Placówki postępu* wysłaną przez Grahama w 1897 roku przeradza się w ostry spór ideowy między Conradem – pesymistą politycznym a jego adresatem – społecznym idealistą. Konflikt zamyka list z 8 lutego 1899, w którym autor *Jądra ciemności*, zestawiając egoizm polityczny z anarchizmem, kwituje dyskusję słowami: „Zbrodnia jest warunkiem koniecznym życia zorganizowanego”³⁰⁴.

Przełomem, który kształtuje Conrada jako świadomego pisarza politycznego, jest dopiero wojna rosyjsko-japońska w 1905 roku. Powstający w tym samym czasie szkic pt. *Autokracja i wojna* ujawnia zasadniczą zmianę światopoglądową autora. Choć Conrad pozostaje pesymistą społecznym, uznaje pisarstwo za rodzaj skutecznej strategii politycznej.

³⁰⁴ J. Conrad, *Do R. B. Cunninghame Grahama* [w:] tegoż, *Listy*, dz. cyt., s. 160.

Szkic o polityce europejskiej, o ile zostanie opracowany za pomocą metod naukowych, może w przekonaniu twórcy *Nostramo* okazać się tekstem prognostycznym dla rodzącej się cywilizacji nowoczesności. Z perspektywy wyboru metody Conrad, choć pozostaje wierny myśli o upadku kulturowo-politycznym Europy, kieruje się tym samym optymistyczną, w pełni modernistyczną wiarą, że odpowiednio skomponowany tekst oddziałuje na rzeczywistość polityczną.

Ostatnią grupę wypowiedzi tworzą refleksje Conrada o Polsce, m.in. *Nota w sprawie polskiej* (1916) i szkic pt. *Zbrodnia rozbiorów* (1919). Nihilizm pisarza, obecny jeszcze w *Autokracji i wojnie*, zastępuje tu „konstruktywna” – jak określiłby Przemysław Mroczkowski – „postawa wobec tradycji europejskiej”³⁰⁵. Niejako zaprzeczając dotychczasowej, scjentystycznej metodzie pisania, Conrad wskazuje na niemożność przewidzenia kierunków postępu politycznego państw Europy. To Polska, jako placówka państw zachodnich, uzyskawszy niezależność instytucyjną, będzie zmuszona utrzymać ustalone proporcje sił między Zachodem Europy a Słowiańszczyzną i Niemcami. Aby zachować ów powojenny układ wpływów, konieczne jest podjęcie wysiłku stworzenia federacji lub zrzeszenia się – rozwiązaniem umożliwiającym zachowanie suwerenności tego państwa jest w przekonaniu Conrada protektorat angielsko-francuski albo powstanie Ligi Państw Północnych (zob. fragmenty *Noty w sprawie polskiej*; JC XXVIII, 69, 71)³⁰⁶.

2.2. EUROPA CONRADA JAKO „ZEPSUTA MASZYNA TKACKA”:

ANALIZA METAFORY W ŚWIELE ANTYRACJONALIZMU

W listach Conrada do Grahama idea kryzysowości Europy powraca w wielu ujęciach i odmianach – przede wszystkim jako aspekt nowoczesnej kondycji kulturowej. Pojęcie kondycji zajęło miejsce dotychczas stosowanego w odniesieniu do europejskiej polityki pojęcia misji. Europa, jak wskazuje Conrad, poddała się tym samym regresowi: z kontynentu misyjnego wskutek „sceptycznego upadku” przekształciła się w kontynent zamknięty, regulujący stosunki sił i proporcje władzy, utrzymujący i zachowujący określoną kondycję polityczną.

³⁰⁵ P. Mroczkowski, *Conrad the European* [w:] *Studia Conradowskie*, red. S. Zabierowski, Katowice 1976, s. 28.

³⁰⁶ XXVIII tom *Dzieł* Conrada, zatytułowany *Szkice polityczne*, funkcjonuje jako tom dodatkowy, uzupełniający cały zbiór. Zawiera on nie tylko *Notę...*, lecz także – cytowane w tej części pracy inne szkice Josepha Conrada: *Autokracja i wojna* oraz *Zbrodnia rozbiorów*. Por. J. Conrad, *Szkice polityczne. Dzieła*, pod red. i ze wstępem Z. Najdera, t. 28, Warszawa 1996.

Różnica między *missio* a *conditio* jest nie tylko różnicą etyczną, lecz także – ontyczną: przejście z jednego do drugiego modelu wspólnoty zaznacza się tu w utracie istotnej własności bytowej. W liście z 1897 roku Conrad wyraża ową degradację za pomocą już wspomnianej metafory zepsutej maszyny tkackiej. Urządzenie opisywane przez autora *Wyrzutka* jest hybrydą zbudowaną w sposób przypadkowy z rozbitych, metalowych części i szczątków przedmiotów. Maszyna pozostaje przy tym urządzeniem niezniszczalnym i samoistnym. To, co tka, jest z natury kalekie i umniejszone:

Istnieje – powiedzmy – pewna machina. Wytworzyła się samoistnie (wyrażam się ściśle naukowo) z chaosu żelaznych odpadków i baczność! – ona tka. Staję przerażony na widok brzydoty jej wytworów. Wydaje mi się, że powinna haftować, ale – ona stale tka. (...) A najbardziej miazdząca jest myśl, że ta niesławna machina stworzyła samą siebie: bez myśli, bez sumienia, bez przezorności, bez oczu i serca. To tragiczny wypadek – i wydarzył się naprawdę. (...) Z racji owej prawdy jedynej i nieśmiertelnej, zawartej w sile, która powołała machinę do działania – jest ona taka, a nie inna – i jest niezniszczalna!³⁰⁷

Nie należy lekceważyć siły przekazu tej Conradowskiej metafory – skądinąd często przywoływanej przez badaczy – w tym także jej szerokiego pola odniesień. Poza zespołem kontekstów zewnętrznych, „maszyna tkacka” może jawić się również jako swoisty sposób autoodniesienia, jako nowoczesna figura „idiomu egzystencji” pisarskiej. Fraza: „Staję przerażony na widok brzydoty jej wytworów” ewoluuje w tym kontekście w Conradowską deklarację niewiary w sens oraz życie, a także w piękno: w największym stopniu to rozumiane po stendhałowsku, jako modernistyczna *mimesis*. Niewiara tego rodzaju jest również odmową uczestnictwa w *ars poetica*.

List Conrada do Grahama nakazuje zweryfikować związki Conradowskiej idei artyzmu z Norwidowską koncepcją piękna w *Promethidionie* (i to niezależnie od powstającej w tym samym roku [!] przedmowy do *Murzyna z załogi „Narcyza”*, którą autor powieści uczynił wykładem „powinności modernistycznego artysty” – por. rozdział szósty: *Wizje sztuki w „Promethidionie” [1851] i w przedmowie do „Murzyna z załogi »Narcyza«” [1897]*). Niemożność uzyskania efektu *imitatio*, niezdolność zapanowania nad przestrzenią własnej aktywności twórczej (Norwida „...by się zmartwychwstało...”) jest zatem w świecie Conradowskiego „idiomu” dramatem w równym stopniu egzystencjalnym i uniwersalnym, co pisarskim.

³⁰⁷ Tegoż, *Do R. Cunninghame Grahama* [w:] dz. cyt., s. 122-123.

Conradowska figura maszyny tkackiej ma w sobie cechy nowego modernistycznego archetypu. W świetle tego obrazu, kryzys kultury europejskiej jest wyłącznie częścią globalnego kryzysu sceptycznego, dotyczącego wszystkich dziedzin refleksji: teologii, antropologii, fizyki, historii, estetyki i moralności. Skłonność do upadku staje się w tym ujęciu kanwą nowoczesnego mitu na temat natury społeczeństw jako takich. W dynamiczność i żywotność narodów europejskich wpisany jest ich upadek – próba racjonalizacji siły kierującej ruchem tego rodzaju przenosi każdą refleksję poza obszar życia. Rozumowanie, jak dowodzi Conrad, jest działaniem „nienawistnym”, przewyżającym dialektykę życia i śmierci na rzecz ostatecznego triumfu śmierci:

Machina jest rzadsza od powietrza i tak przelotna jak błyskawica. Zimna obojętność jest jedynym rozsądnym podejściem. Rozum jest oczywiście nienawistny – ale dlaczego? Ponieważ ukazuje (tym, którzy są odważni), że my, żywi, jesteśmy poza życiem – całkowicie poza nim. Tajemnice wszechświata zrobionego z drobin ognia i grudek błota bynajmniej nas nie obchodzą³⁰⁸.

Nienawiść do rozumu – instancji sceptycznej i nihilistycznej – zbliża myśl Conradowską do hiszpańskiej filozofii życia Miguela de Unamuno, który w dziele *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów* (1913) uznaje zjawisko tzw. racjonalistycznego unicestwienia za początek „tragikomedii współczesnej Europy”³⁰⁹. Jak przekonuje Unamuno, każdy niezależny akt rozumu przenosi żywioł irracjonalny ze świata żywotnego w świat relacyjny. Conradowski obraz „rozumu nienawistnego” współodpowiada w tym ujęciu obrazowi rozumu jako triumfującego „wroga życia”:

Wszystko, co żywotne jest irracjonalne, a wszystko co racjonalne jest antyżywotne, rozum bowiem jest z istoty sceptyczny, (...) ogranicza się do wiązania w relacje elementów irracjonalnych. (...) Skrajny relatywizm, który jest po prostu sceptycyzmem w nowoczesnym sensie tego słowa, stanowi najwyższy triumf rozumu rozumującego³¹⁰.

Paralelę między Conradem a Unamuno można poprowadzić dalej. Obu pisarzy wyróżnia podobny stosunek do śmieszności i groteski jako postaw odsłaniających obraz

³⁰⁸ Tamże, s. 129.

³⁰⁹ Figurą, którą Unamuno czyni wyrazicielem swoich idei, jest Don Kichote walczący z utopią europejskiego regeneracjonizmu. Por. M. de Unamuno, *Konkluzja. Don Kichote i tragikomedia współczesnej Europy* [w:] tegoż, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 320-353.

³¹⁰ Tegoż, *Racjonalistyczne unicestwienie* [w:] dz. cyt., s. 102-103, 119.

podmiotu zanurzonego w zdegradowaną cywilizację. Śmiech z siebie samego (o którym mowa w Norwidowskiej przedmowie do *Pierścienia Wielkiej-Damy*), a także śmiech z obiektywizujących własności kultury, nawet śmiech boski – wprowadzają w śmierć:

Najtragiczniejszą postacią byłby – zauważa Unamuno – wewnętrzny Margutte, który umarłby, podobnie jak u Pucciego, pękając ze śmiechu – ale śmiechu z siebie samego, *E ridera in eterno*, będzie się śmiać wiecznie – powiedział o Margutcie anioł Gabriel. Czy nie słyszycie śmiechu Boga?³¹¹

Do spostrzeżonego przez Unamuno związku między śmiechem a śmiercią Conrad wydaje się przybliżać już w 1897 roku, formułując wypowiedź o świecie kryzysu jako o rozbitej maszynie tkackiej. W liście do Grahama autor *Szaleństwa Almayera* wyznaje, że niszczycielski proces tkania ma w swojej naturze coś zarazem „bezlitosnego i zabawnego”³¹². Kultura europejska – jako formacja zdegradowana – nosi tym samym rysy kultury groteskowej, o ile pojęcie groteski rozumieć zgodnie z intencją Conrada. W oparciu o nawiązania do *Woczach Zachodu*, *Lorda Jima* i *Zwycięstwa* Anne Luyat omawia Conradowskie pojęcie groteski w kontrastującym zestawieniu z pojęciami zamkniętymi i skończonymi – wzniosłością, transcendencją i naturą ludzką:

Dopiero wówczas, gdy pragnienia, iluzje, transcendencja i wzniosłość zostaną wyłączone poza granice fikcji, a natura człowieka zmieni się w obojętną i wyzbytą z pasji, określona zostanie natura groteski. (...) Podobnie, jak Hugo, Conrad rozumie, że wyrazistość groteski pozwala wyobraźni na zetknięcie się z chaosem uniwersum i na rozpoznanie ukrytego: „Groteska dotyka tego, co nieziemskie” (Hugo) i poprzez to kształtuje nową, sprzeciwiającą się wzniosłości, jakość³¹³ [tłum. – K.S.].

Groteska, czyli „zetknięcie się z chaosem uniwersum” (jak chciałby Conrad widziany oczami Luyat) albo „śmiech przechodzący w śmierć” (jak mógłby opisać groteskę Unamuno),

³¹¹ Tegoż, *Konkluzja. Don Kichote i tragikomedia współczesnej Europy* [w:] dz. cyt., s. 348.

³¹² „Muszę jednak przyznać, że przyglądanie się temu bezlitosnemu procesowi może być czasami zabawne”. Por. J. Conrad, *Do R. Cunninghame Grahama* [w:] dz. cyt., s. 123.

³¹³ „When desires, illusions, transcendence and the sublime are erased from fiction, when the human essence becomes a neutral, passionless one, the grotesque becomes essential. (...) Like Victor Hugo, Conrad understood that the surprising shapes and shadows of grotesque allow the imagination to confront the chaos of a warped universe and to perceive what is hidden by it: »The grotesque touches upon the celestial« (Hugo) and thus constitutes an opening toward the sublime”. Por. A. Luyat, *The Wretched Gang: Conrad's grotesques as a mirror of European political evolution* [w:] *Conrad's Europe*, red. A. Ciuk, M. Piechota, Opole 2005, s. 113-114.

u schyłku XIX wieku naznacza myśl polityczną autora *Tajnego agenta*, stając się częścią jego „idiomu egzystencji”. Samą groteskowość Conrad wydaje się tłumaczyć jako swego rodzaju uczucie inicjacyjne, związane z ujawnianiem się sił natury, odsłaniających niewspółmierność i nieadekwatność sił ludzkich wobec sił kosmicznych. W tym ujęciu ani człowiek, ani organizująca się wspólnota ludzka, czyli *bios politikos*, nie są obrazami mikrokosmosu – wydają się raczej jego przeciwsilą, wytworem zepsutej maszyny tkackiej.

W świetle tego rozumienia pojęcia groteski zrozumiałe stają się uwagi z listu Conrada do Grahama z 1 maja 1898 roku, w których pisarz rozważa zagładę rasy łańskie w wojnie hiszpańsko-amerykańskiej wyłącznie jako akt „zubożenia życia”³¹⁴. Rozwijając myśl, Conrad posługuje się hybrydami pojęć etyczno-estetycznych – „malowniczości” i „natchnienia”, z których utratą wiązałoby się zniszczenie łańskiej moralności. Amerykańskiej moralności w przeciwieństwie do łańskiej nie wyrażają abstrakta, lecz konkret mający charakter symbolu egzystencjalnego i pseudo-teologicznego – „odbite światło srebrnego dolara”³¹⁵. Przypomina ono „srebrniki” w rękach Amerykanina, który w Norwidowskiej noweli zakupił byłe „Ad leones!”, czyli „Kapitalizację”.

2.3. CONRADA PESYMISTYCZNA KONCEPCJA PRAWDY I DROGA PRZEZWYCIĘŻENIA NIHILIZMU

Najsilniej ontologia nihilizmu wyrażona została w wypowiedziach Conrada o prawdzie. W liście do Grahama z 8 lutego 1899 roku uobecniona została pesymistyczna i trudna do uchwycenia w ramach tradycyjnych systemów wartości idea prawdy jako „cienia”, od którego jedyną ucieczką jest ucieczka w egoizm. To część Conradowskiej, epistolograficznej refleksji politycznej – wywołana spostrzeżeniem o demokracji europejskiej jako „najpiękniejszym fantomie”:

L'idée democratique est un très beau phantôme i uganiecie się za nią może być doskonałym sportem, ale muszę wyznać, że nie wiem, jakiego to zła naprawianie jest jej przeznaczeniem. (...) Wszystko znika. Pozostaje jedynie prawda – cień złowrogi i ulotny, którego kształtu nie sposób uchwycić. Nie żałuję niczego, nie

³¹⁴ „Ale może ta rasa skazana jest na zagładę?! Byłaby to szkoda. Zubożyłoby to życie, zniszczyło całą jego dziedzinę, która miała własną moralność, była zawsze malownicza, a czasami budząca natchnienie”. Tegoż, *Do R. B. Cunninghame Grahama 1 maja 1898* [w:] dz. cyt., s. 138.

³¹⁵ Tamże.

oczekuję niczego, zauważyłem bowiem, że ani żal, ani nadzieja nie znaczą nic dla mojej osobowości. Jest to rozumny i straszliwy egoizm, który stosuję wobec samego siebie³¹⁶.

Zarazem w tym samym liście pisarz nadmienia o potrzebie powołania określonej zasady politycznej, niepoddającej się dialektyce kolejnych hipostaz pojęć prawdy i prawdziwości. Stworzenie idei narodowej, choćby amoralnej z perspektywy jednostki³¹⁷, musi powstrzymać – jak zapewnia Conrad – rozwój nihilizmu. Do tego samego, rzecz jasna – *toutes proportions gardées* – wzywał Norwid w pamiętnej prelekcji wygłoszonej w przededniu upadku Paryża, pt. *Rzecz o wolności słowa*. Jedynie tytułowe „słowo wolne” gwarantowało bowiem zdaniem autora *Vade-mecum* przewyciężenie gry hipostaz i uniezależnienie siły literackiej kreacji względem mitu XIX-wiecznego „relatywizmu”, mającego swój początek w kulcie romantycznej dialektyki.

Niezależnie od tego, czy – podobnie jak Przemysław Mroczkowski – określi się Conrada konstruktywistą politycznym³¹⁸, czy uzna za zwolennika decyzyzmu, obie postawy pozostaną postawami przewyciężającymi nihilizm. Wiele wskazuje na to, że ich źródłem mogła stać się dla autora *Zwycięstwa* Kantowska idea „moralnej zręczności” wypływająca z hipotetycznego imperatywu rozumu³¹⁹. Idea tzw. moralnej zręczności, w listach Conrada do Grahama zaledwie naszkicowana, już w niewiele późniejszym szkicu politycznym pisarza pt. *Autokracja i wojna* poddana została gruntownej weryfikacji.

³¹⁶ Tegoż, *Do R. B. Cunninghame Grahama 8 lutego 1899* [w:] dz. cyt., s. 158, 160.

³¹⁷ Zdaniem autora *W oczach Zachodu* nawet anarchizm może zostać uznany za próbę przewyciężenia „ideologii nicości”: „Dlatego właśnie szanuję krańcowych anarchistów. – »Życzę sobie powszechnej zagłady«. Doskonale. To słuszne, a przy tym jasne. Uprawia się słowne kompromisy. Nie ma temu końca. To jakby las, w którym nikt nie zna drogi. Jest się zgubionym, podczas gdy woła się: »Jestem uratowany«. Tamże, s. 160.

³¹⁸ Rozpatrując szkice i powieści polityczne Conrada, Mroczkowski zestawia je z esejami Gilberta K. Chestertona. Tezę o konstruktywizmie Conradowskiego światopoglądu uzasadnia, odwołując się do jego opinii o Europie jako „świadomie przywołanym przykładzie cywilizacyjnej równości między narodami zdolnej uzyskać tymczasową trwałość i przejrzystość”. Jednocześnie jednak badacz dodaje, że towarzyszące koncepcji pisarza „dziwaczność i sceptycyzm pozostają zauważalne” [tłum. – K.S.]. W oryginale: „On that ground whatever was wavering or changeable in Conrad’s opinion on Europe as intentional example of civilized international equality acquired temporary firmness and clarity. The whimsicality and scepticism noticeable elsewhere remain”. Por. P. Mroczkowski, dz. cyt., s. 22-23.

³¹⁹ „Zręczność w wyborze środków do własnego największego dobra można nazwać mądrością w najściślejszym znaczeniu. A zatem imperatyw, który odnosi się do wyboru środków prowadzących do własnej szczęśliwości, tj. przepis mądrości, jest zawsze jeszcze »hipotetyczny«; nie nakazuje czynu bezwzględnie, lecz tylko jako środek do innego celu”. I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg, Kęty 2001, s. 33.

Autokracja i wojna, nawet jeśli odczytywać ów szkic jako opis narodzin politycznej nowoczesności, nie traci wymowy sceptycznej. Modernizm polityczny nie jest dla Conrada sposobem modernizacji świata, ale aspektem jego dalszego regresu. Toteż sama „moralna zręczność” (w rozumieniu Kantowskim) zostaje w *Autokracji i wojnie* przekształcona w zupełnie inną instancję. Nie wystarczy być „moralnie zręcznym”, tj. sformułować zasadę mogącą stać się zasadą istotną z perspektywy interesu narodowego i znaleźć dla niej odpowiednie zastosowanie. Należy raczej, jak podkreśla autor *Karaina*, zrozumieć i pojąć „głęboką ciemność przed nami”. Heurystykę Conradowskiego szkicu politycznego zastępuje w tym ujęciu wskazanie czysto hermeneutyczne:

Jedynie czyny dają nam złudzenie panowania nad przeznaczeniem i mogą zaspokoić naszą niespokojną próżność i zdusić lęk przed przyszłością – uczucie, które, choć starannie ukrywane, potwierdza swoje istnienie siłą, z jaką, pojawiając się na zawołanie, roznieca narodowe namiętności. Wiele jeszcze upłynie czasu, nim się nauczymy, że głęboka ciemność roztaczająca się przed nami nie kryje żadnych dla nas niebezpieczeństw. Musimy działać, bo inaczej zginiemy – tak brzmi hasło. A jedyną formą działania dostępną państwu jest agresja.

(JC XXVIII, 39)

Wypowiedź Conrada wprowadzająca kategorię „uczenia się ciemności” – jak należy przypuszczać: na miejsce kategorii testu prawdy i fałszu – potwierdza głęboko egzystencjalny rodowód myśli pisarza w *Autokracji i wojnie*. Nakaz „zrozumienia ciemności przed nami” należy do podstawowych imperatywów Conradowskiego „idiomu egzystencji”: właśnie te słowa Conrad-pisarz wypowiada do samego siebie, „doskonałego”, czyli do Marlowa (odczytywanego nierzadko przez badaczy epiki pisarza jako „lepszy Conrad”, czy „ego-Conrad” o upragnionych przez Conrada rysach) w momencie, w którym tamten zmierza w kierunku serca Konga Belgijskiego.

2.4 CONRAD WOBEC SPRAWY POLSKIEJ

Sytuacja suwerennego państwa polskiego jest w *Zbrodni rozbiorów* (1919), przedmiotem wnikliwej analizy polityczno-historycznej Conrada. Aby uchwycić ją na tle sytuacji autokratycznych państw ościennych, pisarz sięga do metafory wysuniętej placówki cywilizacyjnej zachodniej Europy, otoczonej – jak można to ująć za pomocą Conradowskiej metafory – „dżunglą” państw zbrodniczych:

Powodzenie odnowionego życia tego narodu, którego losem jest trwać na wygnaniu, w wiecznym oddzieleniu od Zachodu, wśród wrogiego otoczenia, zależy od życzliwego zrozumienia jego problemów przez odległych przyjaciół, mocarstwa zachodnie. W swoim demokratycznym rozwoju muszą one uznać istnienie moralnego i umysłowego pokrewieństwa z tą odległą placówką ich własnej cywilizacji, która stanowi jedyną podstawę polskiej kultury.

(JC XXVIII, 61)

Na tle obu systemów politycznych – opresyjnego, rosyjsko-niemieckiego i protektorskiego, zachodniego – historyczne postawy Polaków jawią się Conradowi jako wyraźnie koncyliacyjne. Idee solidarności, zgody narodowej, a także wyraźnie określony kanon dyplomacji, właściwe polskiemu duchowi narodowemu, mają szansę rozwinąć się wyłącznie dzięki instytucjonalnej organizacji kraju, instytucjonalizacja zaś – jak argumentuje pisarz w *Nocie w sprawie polskiej* – dokona się jedynie z europejską gwarancją nienaruszalności granic państwa. Wymowa dokumentu jest wyraźnie postulatywna:

Aby Polska mogła znowu zapuścić korzenie w glebę Europy, wymagać będzie gwarancji bezpieczeństwa dla swego zdrowego rozwoju i dla nieskrępowanego funkcjonowania tych instytucji, które sama będzie w stanie wytworzyć. Instytucje te będą ożywiane duchem polskości, który odegrał czynną rolę w dziejach Europy i wykazał żywotność podczas lat niewoli, wykazując swoje prawo do istnienia.

(JC XXVIII, 68)

Przede wszystkim w mowach kierowanych do Polaków, ustosunkowując się do tzw. sprawy polskiej, Conrad uznaje za konieczne „uczyć się ciemności”. Utrzymanie nowej państwowości po Wielkiej Wojnie wymaga od rządu polskiego ciągłego spełniania Kantowskiego ideału „moralnej zręczności”, tym samym: rozwinięcia zdolności koncyliacyjnych oraz potencjału instytucjonalnego kraju. Tego rodzaju postawy Conrad wymaga od państwa będącego najbardziej wysuniętą w teren „dżungli” placówką państw zachodnich.

Sprawa polska jest bazą Conradowskiego „idiomu egzystencji”, a sytuacja kraju rodzinnego pisarza w latach 1916–1918 wymaga od niego weryfikacji dotychczasowych przekonań. „Placówka postępu” nie została bowiem wchłonięta przez rosyjsko-niemiecką dżunglę, a Wielka Wojna nie okazała się powtórzeniem tragedii z roku 1863. Pisząc *Notę w sprawie polskiej*, a także *Zbrodnię rozbiorów*, opowiadając się za polityką legionową Józefa Piłsudskiego, Conrad powtarza wreszcie w jakiejś mierze los swojego ojca-działacza, Apollona Nałęcza-Korzeniowskiego, a także po bez mała dwudziestu latach odpowiada swoją aktywnością na niezadawniony jeszcze spór wokół własnej osoby o „emigrację zdolności”.

Jeśli możliwe jest odnalezienie śladów Conradowskiego „idiomu egzystencji” w jego szkicach politycznych, z pewnością wpierrw należy ich szukać w tekstach pisarza o Polsce. To losom tego kraju podczas Wielkiej Wojny i kwestii „odzyskanych, narodowych nadziei” należy zawdzięczać nadejście chwili pełnej aktywizacji politycznej, moment „przebudzenia Josepha Conrada”.

3. KRYZYS KULTURY EUROPEJSKIEJ W KORESPONDENCJI CYPRIANA NORWIDA I JOSEPHA CONRADA W KONTEKŚCIE BADAŃ NAD „IDIOMEM EGZYSTENCJI”

Choć Norwid i Conrad kształtują swoją refleksję o Europie niezależnie od siebie, można uznać refleksję Conrada o kryzysie kultury kontynentalnej za sceptyczne rozwinięcie Norwidowskiej idei upadku Europy – „starej pijaczki” (CN X, 155). Literacko-polityczny światopogląd Conrada jest spełnieniem antynomii zawartej *in potentio* w wieloznacznych wypowiedziach Norwida na temat europejskości.

Pierwsza z różnic między Norwidowskim a Conradowskim ujęciem Europy ujawnia się już w badaniu teleologii politycznej pisarzy: droga europejskości jest według Norwida drogą wstępującą, tj. wyznaczaną przez rozwój instytucji, kultur narodowych i systemów władzy. Przeciwnie europejskość rozumie Conrad, dla którego duchowość na kontynencie uwikłana jest w wieczne zstępowanie ku coraz niższemu, wręcz rudymetarnym poziomom jedności kulturowej. W perspektywie teleologicznego kryterium myśl polityczna Norwida jawi się tym samym jako progresywna, ujęcie Conrada zaś oscyluje między ujęciem regresywnym a – ujmując wprost – obserwacją kultury rozpadu.

Niemożliwość określenia celów kierujących historią jest dla autora *Lorda Jima* skutkiem wprowadzenia w obszar życia zbyt wielu rozumowych motywacji. Nihilizm, jak zauważa Conrad, rodzi się z absolutyzacji stanu nadmiaru w nowożytnych kulturach racjonalnych, wydaje się także wynikiem swoistego szaleństwa rozumu, który w końcu pozostawiono samemu sobie. W kręgu tych spostrzeżeń rodzi się neoromantyczna idea Conradowskiej „nienawiści” do racjonalizmu, rozwinięta m.in. w idei „racjonalistycznego unicestwienia” Miguela de Unamuno³²⁰, sprzeczna z Norwidowskim gestem umiłowania umysłu ludzkiego jako instancji historycznej i etyczno-politycznej.

³²⁰ M. de Unamuno, *Racjonalistyczne unicestwienie* [w:] tegoż, *O poczuciu tragiczności...*, dz. cyt., s. 90-119.

Przeciwstawne ujęcie dramatu rozumu motywuje w pisarstwie Norwida i Conrada inną konceptualizację pojęć centralnych, zwłaszcza pojęcia prawdy. Należy nadmienić, że zarówno autor *Quidama*, jak i twórca *Nostromo* odwołują się do dynamicznej koncepcji prawdy – pierwszy jednak jako zwolennik progresywizmu historycznego wiąże ją z kategorią żywotności, drugi zaś, stojący na stanowisku regresywizmu – z kategorią ciemności. W ramach tej opozycji zarysowuje się kontrastująca paralela między pisarzami dyskutującymi o remedium wobec kryzysu: Norwid wzywa do „jednolitości doświadczenia politycznego”³²¹, Conrad zaś nawołuje do „rozumienia głębokiej ciemności przed nami” (JC XXVIII, 39).

Norwidowska zasada jednolitości zachowuje swoiście racjonalny charakter, wykazuje przy tym silny związek z ideami prawdy, rozumu i miłości mogącymi kształtować europejski dialog polityczny. Między jednolitością a żywotnością, jedną z własności Norwidowskiego pojęcia prawdy, istnieje stała determinacja – żywotność kształtowania się prawdy jest obejmowana przez rozum i buduje jednolite, racjonalne, a zarazem dynamiczne doświadczenie prawdziwości świata.

W pisarstwie Conrada idea „rozumienia ciemności” rodzi się na podłożu czysto irracjonalnym. W tym ujęciu zasada jednolitości Norwida może być uznana wyłącznie za uniwersalizującą hipostazę rozumu, nawet za akt jego „samowładztwa”. Trzeba podkreślić, że Norwid widziany oczami Conrada pozostawałby zatem niezwykle oryginalnym dzieckiem oświeceniowego racjonalizmu, nie byłby jednak w stanie dostrzec ukrytego wymiaru Kantowskiej lekcji oświecenia – to więc byłby rzeczywisty dramat Norwidowskiego „żywota myśli”, dramat wyrażony w epice literackiej jako ekspresja „idiomu egzystencjalnego”. „Idiomatyczne” w tym znaczeniu pozostają Norwidowski i Conradowski dramat rozumu oraz dynamiczna koncepcja prawdy – obie wartości zostają wpisane w figury losu pisarzy i są wyrazem ich całościowego doświadczenia inności i obcości. O ile Norwid, mając wybrać odpowiednią figurę kryzysu Europy, wybrałby chaos, o tyle Conrad – będąc zobowiązanym do tego samego – wskazałby na (kojarzące się z Witoldem Gombrowiczem) wieczne dzieciństwo. Narodziny nowoczesności nie są bowiem dla autora *Placówki postępu* aspektem modernizacji świata, ale znakiem jego dalszego regresu.

³²¹ Sformułowanie Jeana-François’a Lyotarda z *La condition postmoderne*. Zob. przypis 299.

3.1. NORWIDA I CONRADA SPOSOBY METAFORYZACJI „IDIOMU EGZYSTENCJI”

Sposobami obrazowania Norwidowskiego i Conradowskiego „idiomu egzystencji” okazują się także metafory kryzysu kultury. Uszeregowane analogicznie, ujawniają nie tylko jedność porządku myśli, lecz także ich swoistą ciągłość i zintegrowanie sprawiające, że między Norwidowską metaforą kryzysu a jej Conradowskim odpowiednikiem, mimo zmiany podstawy metafory, można wyznaczyć określone przejścia. Za przykład niech posłuży Conradowska metafora odbitego światła srebrnego dolara, którą pisarz konstruuje w liście do Grahama dot. wojny amerykańsko-hiszpańskiej („Inni mogą sobie wołać: »Fiat lux«. Będzie to jedynie odbite światło srebrnego dolara i żadne świętoszkowate udawanie nie upodobni go do prawdziwego słońca”)³²². Znajduje ona w Norwidowskiej korespondencji kilka antecedensów, m.in.: metaforę iskry bez żywiołu (wyrażającą stosunek Francji wobec powstania styczniowego w Polsce, CN IX, 127) oraz amfibii bez charakteru (opisującą XIX-wiecznych arystokratów i demokratów; CN IX, 222). Także samą treść Conradowskiej metafory Norwid dokładnie artykułuje – w liście do Joanny Kuczyńskiej z 1862 roku określając Amerykę jako „Europę Europy” (CN IX, 37).

Podobny typ metafor amplifikujących, a zarazem mających konotację, którą jest szeroko rozumiany świat kryzysu kultury – Ameryka, Hiszpania, Francja, Polska, a także arystokracja i demokracja – widoczny jest również w Norwidowskich i Conradowskich próbach konceptualizacji myśli politycznej. Należy przypuszczać, że u podstaw tych dwóch pisarskich teorii kryzysu leży metafora: idea wulgaryzacji czasu Norwida, która konweniuje z Conradowską wizją industrialno-komercyjnej rewolucji Europy. Uznanie metafory za podstawę teoretyczną myśli jest standardowym działaniem pisarza tzw. idiomu egzystencji. W tym ujęciu idiom ów – zarówno w wypadku Norwida, jak i w odniesieniu do Conrada – ujawnia się nie dopiero na poziomie wypowiedzi artystycznej, ale już w strukturze formułowania myśli i konstrukcji rozumowania.

3.2. NORWIDA POJĘCIE HIEROGLIFU W ŚWIETLE IDEI „RACJONALISTYCZNEGO UNICESTWIENIA”

Nic nie stoi na przeszkodzie, aby uznać, że paralela między pismami politycznymi Conrada a dziełem Unamuno dotyczącym tragiczności narodów rozciąga się również na

³²² Tegoż, *Do R. B. Cunninghame Grahama 1 maja 1898* [w:] dz. cyt., s. 138.

twórczość Norwida. Don Kichot, który dla hiszpańskiego myśliciela był tragikomicznym symbolem zagłady Starego Kontynentu, również dla Norwida mógł stać się bohaterem „odwróconej odysei”. Śmiech, który dla Unamuno jawi się jako oznaka „racjonalistycznego unicestwienia”, u Conrada zaś ujawnia w stosowaniu groteski, także w pismach Norwida ma odpowiednik, którym jest hieroglificzność wypowiedzi. Konstrukcja „ciemnych” metafor takich, jak „żywiół federatywny”, „całość humanitarna i parlamentarna”, „sens i absolut pokoleń” (CN IX, 127, 129, 213) etc., może – wydaje się – zostać odebrana *par excellence* jako Norwida gest „unicestwienia” abstrakcyjnego rozumu.

W tym ujęciu wątek europejski Norwida i Conrada ponownie ulega zróżnicowaniu. Szczególnie w odniesieniu do stanowiska Polski wobec przemian historycznych na kontynencie, Norwida wyróżnia aparycja pisarza hieroglificznego, Conrada zaś postawa pisarza konkretnego, czyli modernizatora. Kategorie ciemności i jasności stylu polaryzują stanowiska obydwu pisarzy. O Polsce autor *Milczenia* również wypowiada się metodą hieroglificzną: określając w listach polskość jako „ekscentryzm o nieistniejących osobno korzeniach”, a także jako „nagniotek” lub „odcisk” (CN X, 103-104).

Wiele wskazuje na to, że „hieroglifikacja” Norwidowskich wypowiedzi o Europie może być kojarzona z tym, co Conrad w listach do Grahama, a po nim Unamuno w traktacie z 1913 roku, określali mianem działań wobec tzw. rozumu nienawistnego³²³. „Hieroglifikować” znaczyłoby w tym wypadku wyłączyć daną przenośnię ze sfery szeroko pojętej racjonalności i włączyć ją w obręb tzw. ciemności stylu i żywiołu irracjonalnego. Metafora może być w niektórych wypadkach nośnikiem „racjonalnego” przeniesienia zawartości semantycznej między znaczeniami. Norwidowski hieroglif jest, jak sądzę, sposobem całkiem innego, „irracjonalnego” transportu tego samego materiału. Posługiwanie się nim można odczytać zarówno jako akt „nienawiści wobec rozumu”, jak i jako wybór kategorii życia stanowiącej w uniwersum Norwidowskich wartości nowy, modernistyczny odpowiednik kategorii miłości (to część chrześcijańskiego „idiomu egzystencji” autora *Promethidiona*).

„Idiomu egzystencji” jako rysu inności nie można scharakteryzować w sposób wyczerpujący. Stwarza to trudności w zastosowaniu terminu Saida w badaniach nad dziełami wielkich literatur. Pisarz, o ile tworzy teksty przesiąknięte tego rodzaju „idiomem”,

³²³ Por. J. Conrad, *Do R. Cunninghame Grahama* [w:] dz. cyt., s. 129 oraz M. de Unamuno, *Racjonalistyczne unicestwienie*, dz. cyt., s. 102-103, 119.

umożliwia wnikliwemu czytelnikowi wgląd we własną świadomość. Żywioł kreacji staje się w tym wypadku odbiciem żywiołu egzystencji, żywioł energii intelektualnej wykorzystanej przez pisarza dla celów analizy oraz syntezy – odzwierciedleniem żywiołu energii życiowej.

Epiki Norwida i Conrada zawierają niezliczoną ilość tropów, a także odesłań do doświadczeń inności oraz obcości. Są w równym stopniu ekspresjami tożsamości podwójnej, a nawet wielokrotnej, co – produktami radykalnego odtożsamienia. Jest ono możliwe do opisanie jedynie dzięki fenomenologicznej lekturze tekstu. Efektem, nie zaś przyczyną odtożsamienia, są nowoczesne dramaty autokreacji Norwida oraz Conrada, dramaty, które ujawniają wyimki z korespondencji obu autorów, także te poświęcone tematowi kryzysu kultury w Europie.

Krytycyzm obu pisarzy (wobec największych mitów cywilizacyjnych, stereotypów społecznych, polityki wojennej, kulturalnej i narodowej w Europie) wynika ze specyfiki „idiomu wygnańczego”, który nie tyle dostosowali oni do własnych celów, co – w poczuciu swoistego, egzystencjalnego wydziedziczenia – stworzyli wręcz na nowo. Korespondencje Norwida i Conrada dotyczące kryzysu kultury w Europie na tle innych głosów na temat zbliżającego się „zmierzchu Zachodu” znamionuje głęboka, światopoglądowa odrębność. Częścią retoryki Norwidowsko-Conradowskiej jest lęk, nieomal atawistyczny, a także obsesyjna wręcz kategoryczność stawianych tez i proponowanych postulatów. To retoryka Innego posługującego się „idiomem wygnańczym” i usiłującego bronić go w pierścieniu innych, powszechnie akceptowanych języków, w kręgu XIX-wiecznej wieży Babel, wieży języków romantyzmu, realizmu i pozytywizmu.

Dopiero po ustaleniu tej perspektywy możliwe stanie się wyznaczenie miejsca pochodzenia najważniejszych metafor epickich Norwida i Conrada, w tym także metafor zawartych w ich korespondencjach: „podeptanego źródła” (Norwid do Ruprechta) czy „zepsutej maszyny tkackiej” (Conrad do Grahama). Norwidowsko-Conradowski „idiom egzystencjalny” – właściwy w równym stopniu „egzystencji w lęku”, co „egzystencji w służbie” – legł u podstaw najważniejszych koncepcji politycznych obu pisarzy: Norwida postulat „jednolitości doświadczenia” oraz Conrada nakazu „zrozumienia ciemności przed nami”.

ROZDZIAŁ V. NORWIDOWSKO-CONRADOWSKIE „GRY NOWELOWE W FAZIE KRYTYCZNEJ”

Nowele Norwida i Conrada dokumentują grę, którą obydwaj pisarze prowadzili z przyzwyczajeniami czytelników epiki, zwłaszcza z tymi najsilniej umotywowanymi – za sprawą dziewiętnastowiecznej „teorii gatunków”. Gra przez nich uprawiana uwzględniała już kształtowanie się „rynku gatunków literackich” końca XIX i początku XX wieku oraz uznawała za konieczne wkroczenie w jego obszar.

Pojęcie tak rozumianej gry gatunkiem zostało ugruntowane w tradycji badań nad Norwidem m.in. przez Kazimierza Cysewskiego³²⁴. Jak wskazywał Michał Kuziak: „badacze dostrzegali wielogatunkowość i wielodyskursowość czytanych tekstów; pisali o grach Norwida z tradycją genologiczną, o opozycyjnym wobec systemu gatunkowego charakterze jego utworów”³²⁵. Jako propozycję badań nad koncepcją gatunków Norwida Kuziak zaproponował program analizy tekstów poety, wyrażony w formule „genologii w fazie krytycznej”³²⁶. Kontynuując tę myśl, *Cywilizację* i „nowele włoskie” (a także nowele samego Conrada, określone przez Andrzeja Zgorzelskiego jako gatunek umożliwiający „nachylenie wypowiedzi Conradowskiej ku implikowanemu komentarzowi nad własnym działaniem”³²⁷) chcę określić „nowelami w fazie krytycznej”. Aby zrozumieć w pełni to zmodyfikowane pojęcie noweli, należy wrócić do jej tradycyjnej definicji:

Nowela – prozaiczny utwór epicki niewielkich rozmiarów o skondensowanej i wyraziście zarysowanej akcji. Zasadnicze cechy morfologiczne noweli to: zwięzłość wynikająca z eliminacji czy daleko posuniętego ograniczenia motywów luźnych, epizodów, postaci dalszoplanowych, elementów opisowych, bezpośrednich charakterystyk, komentarzy, dygresji itp.; prostota i przejrzystość fabuły będącej zwykle jednowątkowym przebiegiem zdarzeń; dramatyczny charakter fabuły: wysoki stopień zagęszczenia doniosłych dla bohatera zdarzeń i towarzysząca temu silna intensyfikacja czasu przedstawionego, dominująca rola motywów spoistych i dynamicznych, rozwijanie się akcji w kierunku mocno zaznaczonego punktu kulminacyjnego, w którym

³²⁴ K. Cysewski, S. Rzepczyński, *O „Czarnych kwiatach” Norwida*, Słupsk 1996, s. 17.

³²⁵ M. Kuziak, *Sytuacja Norwida: wobec genologii. Zarys problemu* [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, dz. cyt., s. 65.

³²⁶ Tamże, s. 67. Jest to – jak przypominał Kuziak – jego wersja znanej formuły Rolf Fiegutha dotyczącej „poezji w fazie krytycznej”: por. R. Fieguth, *Poezja w fazie krytycznej*, przekład zbiorowy, Izabelin 2000.

³²⁷ A. Zgorzelski, *Uwagi wstępne* [w:] tegoż, *O nowelach Conrada...*, dz. cyt., s. 7.

decyduje się los bohatera, dobitność rozwiązania akcji i pointy; zrygoryzowana i zwarta kompozycja o wyraźnie określonym ośrodku, organizującym całość materiału tematycznego³²⁸.

Tradycyjną nowelę cechują zatem m.in. zwięzłość, prostota, dobitność, dyscyplina kompozycyjna i zintensyfikowany czas przedstawiony. Wzorcem gatunkowym tego typu tekstu w literaturze polskiej stała się nowela Prusowska, gromadząca utwory wyposażone w określoną architekturę, zdeterminowaną wyraźnymi regułami konstrukcyjnymi. Ścisła symetria kompozycyjna zastosowana w noweli *Z legend dawnego Egiptu* skłoniła Ireneusza Opackiego do postawienia tezy o aktywizacji przez Prusa nowej, „architektonicznej” formuły gatunku: „Ta staranna symetryzacja nadaje strukturze kompozycyjnej noweli piętno statycznej, monumentalnej budowli: na terenie kompozycji pojawia się cecha, którą można określić jako »patos architektoniczny«, patos konstrukcji, jakże wyraziście korespondujący z tytułem utworu, w którym mowa o »legendach« i »starym Egipcie«”³²⁹.

„Nowela w fazie krytycznej” nie uwzględnia tradycyjnych metod konstrukcji, nie zawiera w sobie tego, co Opacki określiłby „patosem architektonicznym”. Nie tyle jednak dopuszcza innowacje, ile doprowadza do unieważnienia całego trybu „architektonizacji” gatunku. Przyjmuje ona – zarówno w nowelach Norwida, jak i Conrada – postać swoiście pojętej „dewiacji semantycznej”: dzieło reprezentuje gatunek w sposób zmałowany, albo inaczej: dzieło pseudoreprezentuje gatunek w jego tradycyjnej realizacji. Zwięzłą dobitność faktu zastępuje w „noweli w fazie krytycznej” skrótowość anegdoty, „charakterystycznego z jakiegoś powodu lub komicznego zdarzenia, w szczególności przedstawiającego epizod z życia znanej postaci współczesnej lub historycznej; dykteryjki, facecji, humoreski”³³⁰. Siłę stereotypów anegdotycznych demonstrują w nowelach Conrada anegdota o statkach: „Nan-Shanie” z *Tajfunu* i „Judei” z *Młodości*, w noweli Norwida – anegdota o ekstrawaganckim aeronaucie.

Zastąpienie faktu anegdotą determinuje konstrukcję i kompozycję „noweli w fazie krytycznej”, a także uniemożliwia stworzenie regularnej architektoniki. Czas przedstawiony ulega upłynnieniu, ośrodek kompozycyjny zanika, zgromadzone w noweli w nadmiarze motywy spoiste i dynamiczne (służące kolejnym interpretacjom jednej anegdoty)

³²⁸ J. Sławiński, *Nowela* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 316-317.

³²⁹ I. Opacki, *Gra symetrii* („*Z legend dawnego Egiptu*” Bolesława Prusa) [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1979, s. 137.

³³⁰ J. Sławiński, *Anegdota* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 30.

doprowadzają do nasycenia tekstu żywiołem dygresyjnym, mającym imitować żywioł „zgadobliwości miejscowego umysłu”³³¹. Czy Singelworth jest tylko niepoprawnym higienistą, jak domyśla się paryski autor felietonów, czy meteorologiem, jak sugeruje profesor z Heidelbergu? Czy MacWhirr jest wyłącznie uparty i ograniczony, jak wmawiał mu w relacji z podróży „Nan-Shanem” Jukes, czy „zrobił coś bardzo mądrego”, jak wskazał w liście do żony Rout?

„Nowela w fazie krytycznej” uwzględnia możliwości gatunku w innym sensie niż tradycyjna nowela Prusowska. Z pewnością silniej oddziałuje na odbiorcę. Po pierwsze, dąży do jego „ulepszenia”, lecz – odmiennie od miniatur pozytywistycznych – w sensie radykalnym, globalnym. Taką jest nowela moralna Norwida. Po drugie, zmierza w stronę semantycznego i pragmatycznego oddłużenia języka, uwolnienia rynku wydawniczego i ruchu powszechnej odnowy znaczeń w literaturze, co zbliża ją do estetyki modernizmu francuskiego, a zwłaszcza – do tzw. nonkonformizmu *l’art pour l’art*. W postulatach tego nurtu należy dopatrywać się początków Conradowskiej nowelistyki „efektu moralnego”.

L’art pour l’art – co stwierdził Hans Robert Jauss – „jest określoną w złudzie swojej immanencji negacją i w dziesięciolecie po roku 1848 – »w obliczu pierwszej świadomości rozpadu doświadczenia« – winna być interpretowana na nowo jako odpowiedź na roszczenia, iluzje i zagrożenia industrialnej moderny”³³². Dekada lat 1848–1858 wskazana przez Jaussa to z jednej strony okres podróży oceanicznej Norwida i stworzenia przez niego poematu *Quidam*, z drugiej – dziesięciolecie, na które przypadły narodziny Josepha Conrada-Korzeniowskiego.

1. NOWELA MORALNA NORWIDA (NOWELA-RZECZ) I NOWELA „EFEKTU MORALNEGO” CONRADA (NOWELA-PRODUKT)

Klasyfikacja nowel Norwida i Conrada wydaje się możliwa do przeprowadzenia także w świetle stosunku obu pisarzy do kapitalizmu. Autor *Lorda Jima* ujawnia w przedmowach takich, jak przedmowa do *Opowieści niepokojących* (1898) typowo kapitalistyczny stosunek do noweli: nowela jest „produktem” albo „fantazją”, nowela udana z kolei umożliwia awans

³³¹ Por. S. Rzepczyński, *O umyśle „zgadobliwym”. Tajemnica lorda Singelworth*, „Studia Norwidiana” 1996, nr 14.

³³² H.R. Jauss, *Dzieje sztuki i historia* [w:] tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 183.

moralny – moralność nowelisty przejawia się w stworzeniu dzieła „dobrze skrojonego”, dzieło „dobrze skrojone” zaświadcza o awansie moralnym jego autora:

Powieściopisarz, który w całej rozciągłości zamierza zbadać przeżycie sprawiedliwości narzucone naszemu umysłowi przez sumienie, zmuszony będzie – jak Conrad – wniknąć w świat ukryty poza pozorami zasad postępowania³³³.

Uzyskanie „efektu moralnego” nie nastąpi, o ile – jak określił to Morton Zabel – twórca nie wniknie w świat spoza zastanych „zasad postępowania”. Samo stwierdzenie przekroczenia granicy nie przesądza jednakże o awansie moralnym powieściopisarza. Decydujące jest dopiero zbadanie „jądra” problemu moralnego jako wyłącznej sprawy sumienia. Owoc refleksji musi wydać się nowoczesnemu czytelnikowi przekonujący. Fabuła noweli „efektu moralnego” powinna z kolei okazać się atrakcyjna, a przynajmniej frapująca jako oferta „przeżycia lekturowego”, jako doświadczenie „hermeneutycznej głębi”.

Autor *Quidama*, nawet jeśli „merkantylizuje” lub „kapitalizuje” swoją działalność, zachowuje wierność metafizycznemu rodowodowi noweli jako swoistemu bytowi duchowemu, będącemu „skrótem” świata realnego, jego kontekstualizowaną esencją – „rzeczy” lub „legendzie”. Z dwóch nowelistyk wyłącznie ta Norwidowska wydaje się korespondować z renesansowymi tradycjami gatunku, ugruntowanymi przez *Dekameron* Boccaccia – tradycjami szeroko rozumianymi jako metafizyczne.

Wreszcie: nie o jednostkowy awans moralny za sprawą dzieła „dobrze skrojonego” chodzi autorowi rozprawy-odpowiedzi Julianowi Klaczce z 1858 roku pt. *O sztuce (dla Polaków)*, lecz o uniwersalizację procesów etycznych w historii za sprawą szeroko oddziałującego procesu artystycznego – o „ekwację postępu moralnego” (CN VI, 341). Do tego, jak się wydaje, zmierzać będzie Norwidowska nowela-rzecz (por. zakończenia *Stygmatu*³³⁴, *Ad leones!* i *Tajemnicy lorda Singelworth*) w odróżnieniu od Conradowskiej

³³³ M.D. Zabel, dz. cyt., s. 253.

³³⁴ „Partia końcowa uderza przede wszystkim odrębnością sceny z gęsiarką, pozytywną sugestią ludowości. Zasłania to fakt, że sugestia ta jest reakcją na presję banału, tradycję schematu, niemal... stygmatu języka »nominalnego«, który zdaje się zagrażać całej kulturze”. S. Sawicki, „*Stygmat*” Cypriana Norwida [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda...*, dz. cyt., s. 85. Dodajmy: epizod z gęsiarką w zakończeniu *Stygmatu* nie jest dla Norwida pierwszym odwołaniem do motywu. W ustępie jednego z listów poety do Marii Trębackiej z maja 1854 roku, autor *Promethidiona* notuje: „Jak wiele jest hierarchij mądrości laureatów, sawantów, filozofów etc., gdy tymczasem wielce się oburzają na Kościół, w którym papież jako uczony człowiek, tyle wie zupełnie doktryny, ile pierwsza dziewczyna bosa, co gęsi pasie, a umie katechizm – o cóż więc światłu owemu idzie: czyli

noweli-produktu, stale obligowanej imperatywami sukcesu: wpraw odbiorczego, a następnie recepcyjnego. „Ekwacja postępu moralnego”, jak określił ją Norwid, jest z jednej strony najważniejszą z aspiracji pisarza tworzącego nowelę moralną, z drugiej jawi się jako najistotniejszy wyznacznik gatunkowy samego utworu. Rozpoznanie w określonym studium przypadku cech uniwersalnego konfliktu moralnego, generalizacja i uniwersalizacja wydarzeń rozgrywających się tekście, ich podwójna interpretacja: paraboliczna, a także parenetyczna – kształtują postać tradycyjnej noweli moralnej czerpiącej z tradycji metafizycznej. Wzbogacił ją Norwid, wprowadzając w plan fabuły – poza szkicami indywidualnymi – konflikty etyczne, zrozumiałe z perspektywy moralności pojętej *sensu largo*: cywilizacyjnej i kulturowo-obyczajowej.

Oba rodzaje nowel – moralna, którą można uznać za nowelę typu Norwidowskiego, i nowela „efektu moralnego”, czyli typu Conradowskiego (wedle innych określeń: nowela-rzecz oraz nowela-produkt) wpisują się w program „epiki w fazie krytycznej”, wymierzony przeciwko „architektonicznym” reprezentacjom gatunku nowelowego, tj. przeciwko takim realizacjom, jak nowela typu pozytywistycznego, uzyskująca swój najdojrzalszy kształt w noweli typu Prusowskiego.

CYWILIZACJA A TAJFUN

Połowa XIX wieku jest czasem zmiany spojrzenia nie tylko na podróż morską i oceaniczną, lecz także na kwestię katastrof statków. Największy wpływ na zmianę ujęcia motywu ma modernistyczne doświadczenie pasażerskie. W badaniach nad tym zjawiskiem dość rzadko pojawiały się odwołania do tragedii morskich, czego efektem stało się wytworzenie stereotypu interpretacyjnego na temat katastrofy „Titanica” (15 kwietnia 1912 roku, 1513 ofiar) jako katastrofy fundującej temat literacki modernistycznej „tragedii pasażerskiej”. Tymczasem Norwidowska nowela moralna *Cywilizacja*, wcześniej niż literatura marynistyczna w przededniu Wielkiej Wojny, syntetyzuje doświadczenie nowoczesnej „tragedii pasażerskiej” w oparciu o katastrofy morskie linii American Collins

o rozlanie go przez najpopularniejsze światło wiary, nadziei i miłości, czyli o stopnie ciemności relatywnych – *du clair-obscur graduel et relatif?*” (CN VIII, 214). Dziewczyna pasąca gęsi wydaje się zatem – co najmniej od nowojorskiego okresu życia Norwida – rodzajem emblematu, sygnatury pewnego programu moralnego, zazwyczaj w rozumieniu etycznej i retorycznej kontroferty wobec wtórnej koncepcji ładu, uzyskanej przez partykularne społeczeństwa i w nich obowiązującej.

Line. Norwid korzystając z formuły noweli moralnej, realizuje temat modernistyczny, jakim jest katastrofa statku pasażerskiego.

Katastrofa morska w *Cywilizacji* (1860) oraz *Tajfunie* (1901) jest katastrofą moralną. Poza ujęciem „tragedii pasażerskiej”, czyli „tragedii ludzi lądu” w *Cywilizacji*, mamy tu „tragedię ludzi morza”: aporie komunikacyjne w *Tajfunie* i mord załogi w *Cywilizacji*. W świetle przedstawionych tez Norwid jako autor *Cywilizacji* jest twórcą dość ambiwalentnym, z jednej strony bowiem rozpatruje problemy etyczne związane z marynizmem (nie dążąc jednak przy tym do stworzenia specjalnej etyki ludzi morza), z drugiej zaś – zgodnie z rozpoznaniem Wiesława Ratajczaka – okazuje się diagnostą relatywizmu.

Rozpatrywanie motywu katastrofy na morzu w *Cywilizacji* i *Tajfunie* ujawnić ma nie tylko fakt dokonującego się w drugiej połowie XIX wieku przełomu światopoglądowego w marynistyce literackiej, czyli narodziny nowego marynizmu. Ma bowiem także uświadomić, że już w momencie fundowania tego prądu jego fundatorzy i realizatorzy zdają sobie sprawę z wewnętrznego skomplikowania nurtu, który kształtują – trudności wynikającej ze zderzenia „etyki morskiej” z etyką normatywną, określaną przeze mnie mianem „etyki lądowej”. Zarówno Norwid, jak i Conrad są świadomi różnic tej etyki w stosunku do „lądowej”, ujawniających się zwłaszcza w sytuacjach granicznych, takich jak katastrofa. Nadrzędną wartością jest ocalenie statku, możliwe jedynie dzięki wypełnianiu etosu solidarności, ze względu na nią usprawiedliwione może zostać nawet zabójstwo (por. podrozdział *Motyw mordu załogi: „Cywilizacja” na tle utworów Conrada*). Dla ujęcia specyfiki etosu solidarności w noweli *Tajfun* szczególnie cenna okazuje się metafora „scalającego się amfiteatru” z *Poetyki* Arystotelesa. Rozdzielenie funkcji proscenionu (aktorów) i orchestry (chóru) może bowiem posłużyć za metaforę konfliktu – między załogą a mostkiem kapitańskim, obecnego zarówno w *Cywilizacji* (nieopanowanego), jak i w *Tajfunie* (zażegnanego).

Spośród wszystkich nowel Norwida i Conrada wyłącznie *Cywilizacja* oraz *Tajfun* umożliwiają zestawienie ze względu na podobieństwo okoliczności powstania (wyjątkiem od tej reguły są jeszcze *Pojedynek* oraz *Tajemnica lorda Singelworth*). W jednym przypadku notatka prasowa, w drugim zaś – zasłyszana i przypomniana sobie pogłoska, decydują o przystąpieniu pisarza do pracy nad tekstem. Pierwodruk noweli *Cywilizacja* znalazł się w lipskim, Brockhausowskim wydaniu *Poezji* z 1863 roku – „podniętą do jej napisania była francuska informacja prasowa o zatonięciu parowca *Pacific*, na którego pokładzie Norwid

powrócił ze Stanów Zjednoczonych” (CN VII, 519)³³⁵. Conrad w podobny sposób kierunkuje własne poszukiwania inspiracji do noweli *Tajfun*:

Skończyłem był właśnie *U kresu sił* i rozglądałem się za jakimś tematem, który by można było rozwinąć w formie krótszej niż opowiadania składające się na tom *Młodości*; wówczas to nasunęło mi się wspomnienie o parowcu pełnym kulisów, wracających z Singapuru do jakiegoś portu w północnych Chinach.

(JC VII, 7)

2. NORWID CONRADA – W POSZUKIWANIU MOŻLIWOŚCI LEKTURY: *CYWILIZACJA* I INNE UTWORY

Wciąż kłopotliwą pozostaje hipoteza Tadeusza Filipa, który w artykule krytycznym pt. *Polskie przekłady utworów Josepha Conrada* („Za i Przeciw” 1958, nr 9) sugerował, że Conrad mógł poznać zawartość Norwidowskiej noweli, a więc zetknąć się z wydaniem *Poezji* w oficynie Brockhause z 1863 roku. Stefan Zabierowski przypomina o tym niepotwierdzonym przekonaniu:

Pół kroku dalej [niż Zygmunt Lichniak w „Kierunkach” – K.S.] posunął się natomiast Tadeusz Filip. Krytyk postawił śmiałą tezę, że Norwidowska *Cywilizacja* mogła być znana Conradowi. Ponieważ Norwid sam odbywał służbę marynarską na żaglowcu i w utworze swoim przedstawił ten rodzaj statków, niewykluczoną jest rzeczą, że zdobył sympatię Conrada, pisarza, który uważał się za ostatniego marynarza żaglowego. Autor wysuwa nawet nieśmiało przypuszczenie, że fragment *Zwierciadła morza*, noszący tytuł *Pajęczyny i babie lato*, powstał pod wpływem Norwidowskiej *Cywilizacji*. Żałować jednak należy, że krytyk nie określił bliżej charakteru tego wpływu³³⁶.

³³⁵ Lata 1890–1910 obfitowały w katastrofy parowców, a zwłaszcza: w rozbicia i zatonięcia okrętów angielskich i francuskich. Już w warszawskim „Tygodniku Romansów i Powieści” z 1896 roku odnotowano w „Kronice Tygodniowej” pierwszą z czarnej serii „katastrof morskich przełomu wieków” – zatonięcie parowca „Salier” należącego do Towarzystwa Lloydów: okręt emigracyjny z 270 podróżnymi zatonął jeszcze w 1895 roku (por. „Tygodnik Romansów i Powieści” 1896, tom LVI, nr 1460, s. 797, 800-801). Jak wzmiankowano w dziewięćdziesiątym numerze „Nowego Kuriera Łódzkiego” z 1912 roku, w pierwszej dekadzie nowego wieku zatonęły m.in. parowce „Bruce” oraz „Maru” z 300 podróżnymi, w 1910 zaś – dwa statki parowe: angielska „Aurora” ze 187 oraz francuski „General Chanzy” ze 156 osobami na pokładzie. Por. „Nowy Kurier Łódzki” 1912, nr 90, s. 2.

³³⁶ S. Zabierowski, *Conrad a Norwid* [w:] tegoż, *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk 1971, s. 151-152.

Czy Conrada lektura *Cywilizacji* mogła okazać się niemożliwa? – nie można rozstrzygnąć z niezbitą pewnością. Jak zauważyła Eliza Kącka, w Polsce Brockhausowskie wydanie *Poezji Cypriana Norwida* czytywał niewątpliwie Stanisław Brzozowski, z tego tylko bowiem wydania mógł w pierwszej dekadzie XX wieku cytować *Pięć zarysów* albo *Garstkę piasku*³³⁷. Tadeusz Filip uznał Norwidowski utwór-legendę nie tylko za „nowelę inspiracyjną” w pracy Josepha Conrada nad *Zwierciadłem morza*, lecz także – za materiał wyjściowy dla Henryka Sienkiewicza w czasie tworzenia krótkiego opowiadania *Legenda żeglarska*³³⁸:

U nas nie *Wiatr od morza*, lecz Norwidowa *Cywilizacja* (pierwodruk – zapewne znany Conradowi! – był w dwudziestym pierwszym tomie Brockhausowskiej »Biblioteki Pisarzy Polskich« z r. 1863) zawiera obok najrealistyczniejszego obrazu morza i katastrofy parowca najautentyczniejszą wizję żaglowca technicznie wręcz godną autora *Zwierciadła morza* i przypominającą rozdział tego utworu Conrada zatytułowany *Pajęczyny i babie lato*³³⁹.

Niezależnie od możliwości ustalenia, czy Conrad „Brockhausa” rzeczywiście czytał, należy stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że Conradowi autor *Quidama* nie mógł być obcy, utwory Norwida, co już powiedziano, znajdowały się bowiem na liście lektur Gimnazjum im. św. Anny w Krakowie (przed 1818 rokiem i po roku 1928: i Liceum im. Bartłomieja Nowodworskiego), do którego w latach 1867–1874 uczęszczał „Konradek”. Nowodworski, podobnie jak Norwid, był kawalerem maltańskim, tym – według mnie – należałoby tłumaczyć obecność autora *Promethidiona* na liście lektur krakowskiej szkoły. „As a young boy, Conrad read Norwid”³⁴⁰.

Jeśli podążyć za hipotezą Filipa, można podejrzewać, że „charakter wpływu” Norwida na Conrada mógł uwidocznić się przede wszystkim w zbliżonych obrazach żaglowców

³³⁷ Por. E. Kącka, *Kłopoty z „zestawem lektur”* [w:] tejże, *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*, Warszawa 2012, s. 34-35.

³³⁸ „Obraz żaglowca i opis metaforycznej katastrofy »Cywilizacji« był wzorem katastrofy również metaforycznej, Sienkiewiczowskiej »Purpury«”. T. Filip, *Polskie przekłady utworów Conrada*, „Za i Przeciw” 1958, nr 9, s. 18.

³³⁹ Tamże.

³⁴⁰ *Joseph Conrad's Reading. An Annotated Bibliography*, dz. cyt. (nr 460). Na fakt lektury tekstów Norwida w trakcie edukacji szkolnej Conrada wskazywał również Gustav Morf w *The Polish Heritage of Joseph Conrad* (New York 1965) oraz w *The Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad* (New York 1976).

(„najautentyczniejszych i technicznych” w obu przypadkach – jak zaświadczał Filip). Wspólna rysom statków Norwida i Conrada byłaby zatem swoista antynomia technicznej doskonałości, a nawet muzycznej harmonii i miary oraz przemijalności jego form zewnętrznych, pozorności i kruchości. Innymi słowy: tym, co łączyłoby te dwie realizacje, mogłoby okazać się sprzężenie w figurze okrętu żaglowego *techne* i *vanitas*, uznanie statku za doskonały technicznie, ale niezdolny do bycia arką artefakt. W *Cywilizacji* synteza ta zyskała wyraz w obrazie złączenia „stateczności (*techne*) i spoczynku (*vanitas*)”:

Jakoż od tego, co podpira i uspokaja, aż do tego, co tobą jak liściem suchym pomiata i czyni ciebie znikomością podrywaną z planety, albo daje ci uczucie do onych dwóch w niczym niepodobne: bo uczucie tępego i głuchego spokoju materii ze znużenia – uczucie głębokie i nikczemne! – podobne do rozmowy ciała człowieczego z piaskiem grobu, który jemu należy, albo atomów ciała człowieka składających z planetarnym ciężenia środkiem. Kiedy, jednym słowem, jesteś dlatego tyle, że chwilę przedtem byłeś, nim, na mokrym i mętym zwoju poplątanych sznurów okrętowych wyciągnąwszy się, rzekłeś sobie niezrozumiałym językiem dla nikogo: »Oto jest stateczność i spoczynek«.

(CN VI, 46-47)

W *Pajęczynach i babim lecie* „triadzie technicznej”, grze „lin, masztów i płótna”, przeciwstawił Conrad „metafizyczną antytriadę” – grę „ostu, pajęczyny”, a także zabawę „nićmi babiego lata”:

Gdyż wobec potężnego tchnienia nieskończoności czymże jest przyrząd z najsilniejszych lin, najwyższych masztów i najtęższego płótna, jeśli nie bacydami ostu, pajęczyną i nićmi babiego lata?

(JC IX, 49)³⁴¹

Nie Tadeusz Filip jednakże, lecz – już wcześniej, w 1947 roku – Roman Pollak w broszurze zatytułowanej *Uroda morza w polskim słowie*, zapoczątkował odczytywanie noweli *Cywilizacja* w odwołaniu do adresu Conradowskiego. Twórca krótkiego, zeseizowanego traktatu o morzu i literaturze polskiej wypowiedział się o Norwidzie jako

³⁴¹ O statkach „dzwoniących pieśń” (co miałyby odnosić się do gry olinowania okrętu na pełnym wietrze) zob. M. Śliwiński, *Peregrynacja morska* [w:] tegoż, *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998, s. 85-86. Także w *Zwierciadle morza* por. opis statków „dzwoniących pieśń”: „Czy statek biegł kołyszac wysokimi masztami, czy stawiał czoło szkwałowi pochylając wysokie maszty, dziki ów śpiew nie ustawał ani na chwilę, głęboki jak hymn wygrywany na wierzchołkach fal” (JC IX, 50).

pisarzu, który „dał nam pierwszą marynistyczną nowelę *Cywilizacja*, gdzie naszkicował sugestywne sylwetki ludzi morza i opisał niezwykle morskie przygody”³⁴².

3. NORWID I CONRAD JAKO TWÓRCY „NOWOMARYNISTYCZNI”

Rezultatem podjęcia tematu marynistycznego przez Norwida okazuje się także zdaniem Pollaka przewartościowanie świata przedstawionego w literaturze polskiej, niewypowiedzianego dotychczas na sposób *stricte* nowoczesny³⁴³ – świata, jakim jest „dziewiętnastowieczna marina”. Odzyskanie tego *genius loci* dla literatury polskiej wiąże się przede wszystkim z wyznaczeniem odpowiedniej etyki obowiązującej tych, którzy postanowią egzystować w przestrzeni „mariny”:

Norwidowi zawdzięczamy wspañałą filozofię morza jako terenu pracy ludzkiej – uświadamia Pollak m.in. w oparciu o bliżej już nieznaną, po wojnie pozostającą w rękopisie, rozprawę W. Wiercińskiej pt. *Morze Norwida* – jako dziedziny zmuszającej człowieka do wysiłku, do walki, do wznoszenia duszy ku górze, ku idealizmowi. Taki właśnie stygmat wyciska na człowieku morze. Nie bez głębszych też podstaw możemy uważać Norwida za prekursora, za daleką zapowiedź – Conrada³⁴⁴.

³⁴² R. Pollak, *Uroda morza w polskim słowie*, Poznań 1947, s. 24.

³⁴³ Utworem fundującym temat marynistyczny w literaturze polskiej był poemat Marcina Borzymowskiego z 1662, zatytułowany *Morska nawigacja do Lubeka*. Romantyczne opracowanie wątku zawdzięczamy Edmundowi Chojeckiemu, autorowi *Wspomnień podróży po Krymie* (1845) oraz *Podróży na Morze Północne z pokładu Korwety* (1857), także twórcy pięcioaktowego dramatu *Les mers polaires* (1858). Por. także pieśń III *Statek parowy z Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego: „Na morze statek wyleciał parowy; / Wre para, słyhać dźwięk żelaza szklanny, / A jako z płaskiej wieloryba głowy / W niebo srebrzyste tryskają fontanny, / Tak spod okręty młyńskim bita kołem / Wytryska piana – a dym leci czołem”. J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. IX, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1956, s. 27.

³⁴⁴ Tamże, s. 24. Taka interpretacja marynizmu w dziele Norwida ujawnia – jak mi się zdaje – swoistą niepełność uogólnienia Elżbiety Feliksiak, która z poezji i dramatów autora *Miłości-czystej u kąpieli morskich* wydobyła wyłącznie metafory tzw. pustynne, ignorując przy tym możliwe oddziaływanie metafor antagonistycznych, tzw. morskich. Badaczka co prawda argumentowała, że „najbliższe niewyczerpanemu wielkiemu symbolowi pustyni są te obrazy poetyckie, te »pustynne« figury u Norwida, w których występuje motyw piasku, pyłu i prochu. Wydaje się, że taka obserwacja pozostaje w zgodzie z tezą już tutaj przeze mnie sformułowaną: temat pustyni pojawiał się u Norwida w takiej postaci, w jakiej ukształtował się w jego wyobraźni w związku z wczesnym doświadczeniem Pompei, w związku z konkretem, z namacalną obecnością czasu historycznego”. Aby ponownie sproblematyzować tę uwagę, wystarczy jednak przywołać analogiczną do „pustynnej” tezę „morską” Mariana Śliwińskiego: „Morska nawigacja jako sztuka docierania do absolutnych

Opinię Pollaka o Norwidzie jako o projektodawcy dyskursu etycznego w marynistyce literackiej utrzymują i wzmacniają Stefan Zabierowski: „Norwid – podobnie jak Conrad – traktuje morze jako żywioł przekształcający moralnie człowieka”³⁴⁵, a także Tadeusz Skutnik określający *Cywilizację* mianem „pochwały zwykłego marynarskiego trudu”³⁴⁶.

Perspektywa autora *Epimenidesa* nie jest już romantycznym ujęciem tematu marynistycznego. W literackich figurach żeglugi obecnych w utworach Byrona, Schillera i Heinego etyka ludzi morza, jej uzasadnianie i wyróżnianie na tle etyki lądowej, a także typizacja i psychologizacja postaw etycznych załogi nie stawały się jeszcze przedmiotem pogłębionego opisu. Marynizm romantyczny, inaczej niż marynizm Norwida i Conrada, w kreacji wizerunków załóg stosuje raczej figurę buntu rozumianego jako egzystencja poza etyką i moralnością. Załoga statku zostaje uniwersalizowana i pełni w utworze literackim funkcję symboliczną. Wolność od etyki łądu odczuwana jest przez płynących na statkach jako wolność boska i absolutna (Schiller), ideał solidarności ludzi morza jest zaś wyłącznie jej aspektem (statek Konrada w *Korsarzu*). To przesunięcie skutkuje ogólną zmianą tematu. Wątek marynistyczny zostaje wyparty przez wątek korsarski (Byron, Słowacki) i pojawia się jedynie w kilku realizacjach (m.in. u Heinego).

Począwszy od poematu z 1854 roku, zestawiającego podróż świętego Pawła na Kretę i wyprawę lorda Byrona (zob. drugą część *Epimenidesa*), Norwid dąży do dezaktualizacji marynistyki romantycznej na rzecz marynizmu ukształtowanego na bazie nowego etosu ludzi morza. Dowodem jest kompromitacja wielkiego romantycznego mitu korsarskiego. Dokonuje jej w poemacie *Epimenides* sam Byron, który (podobnie jak Sokrates) układa dla swoich stronników własny program wychowawczy. Podobnie jak on – reprezentują oni bohaterów przeklętych: „Zbójców wolę nad faryzeusze, / I wyklnę ich nad onych, i stworzę osobny / Zakon, i wyszlachetnię, i martwość poruszę – / Bo dość mi płazem dotknąć dzikiego zbrodniarza, / By z nim jako z rycerzem usiąść do ogniska” (CN III, 60). O ile *Epimenides* jest zatem atakiem Norwida na trwałość romantycznego mitu korsarskiego, a więc na

prawd zapisanych w gwiazdach wiąże się z najgłębszymi podstawami kultury” oraz nieco dalej: „Nawigacja według gwiazd to aspekt morskiej wędrówki występujący w ramach poszukiwania przez Norwida-syntetyka punktów stycznych i paraleli między religiami i kulturami pozachrześcijańskimi a chrześcijaństwem”. Por. E. Feliksiak, *Czy Norwid był poetą pustyni?* [w:] *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, red. P. Chlebowski i in., Lublin 2008, s. 121; M. Śliwiński, dz. cyt., s. 84-85.

³⁴⁵ S. Zabierowski, dz. cyt., s. 151.

³⁴⁶ T. Skutnik, *Marynistyka* [w:] tegoż, *Morze i myśl*, Gdańsk 1982, s. 76.

strywializowany i uproszczony byronizm obecny w recepcji czytelniczej w pierwszej połowie XIX wieku³⁴⁷, o tyle *Cywilizacja* jest rzeczowym programem nowego marynizmu, utworem będącym „pochwałą marynarskiego trudu” oraz „morza jako terenu pracy ludzkiej”³⁴⁸.

Marynistyczny kontekst etyczny w utworach Norwida uwidocznia silną zbieżność z tymi samymi kontekstami Conradowskimi (np. w *Zwierciadle morza*) – podobnie, jak Norwidowski ogrodowy kontekst etyczny (m.in. w liryku *Zawody* z cyklu *Vade-mecum*) ujawnia cechy wspólne z kontekstami Ruskinowskimi (np. z prerafaelickim traktatem o uprawie ogrodu z 1864 roku, pt. *Sezam i lilie*)³⁴⁹. O ile jednak w odniesieniu do Ruskina dzieło pracy nad kwiatem zyskuje wymiar kolejnych aktów opiekuńczo-pielęgnacyjnych, o tyle – w przeniesieniu na rzeczywistość Conradowskiej ekspedycji, rejsu albo wyprawy handlowej – dzieło pracy na żaglowcu nabiera wymowy aktu heroicznego (*Smuga cienia*):

Niektóre zmagania z morskim żywiołem kształtują w marynarskiej zbiorowości żaglowca heroizm pracy i poczucie powinności wobec najwyższych moralnych imperatywów. Na parostatku, który przemierza przestrzeń z „szybkością wielką” dzięki pracy kotłów i maszyn, niebezpieczeństwo katastrofy obnaża demoralizację załogi, upadek marynarskiego etosu³⁵⁰.

³⁴⁷ „Bajronizowali na różny ład i ze skutkiem rozmaitym A.E. Odyniec, J. Korsak, A. Chodźko, M. Gosławski”. Wyrazistymi przykładami bajronicznych utworów o cechach epigońskich były także: *Bejram i Kamoens w szpitalu* J. Korsaka (1830 oraz 1840), *Odstępca* M. Gosławskiego (1832), *Brunona* T.A. Olizarowskiego (1836), *Dziecko szalu* E. Wasilewskiego (1837), fantazja dramatyczna *Jordan* E.W. Żeligowskiego (1846) oraz dramat fantastyczny R. Zmorskiego *Lesław* (1847). S. Treugutt, *Bajronizm* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 71-72.

³⁴⁸ Przekonania tego rodzaju żywili również romantycy, choć nie – co warto podkreślić – polscy romantycy. Spośród przykładów realizacji tego wątku w literaturze europejskiej należałoby wymienić przynajmniej wspomnianego już *Korsarza* George’a Byrona (1814) oraz *Pracowników morza* Wiktora Hugo (1865). Myśl o „morzu jako terenie pracy ludzkiej” mógł zatem Norwid w części przejąć od Byrona, o którym mówił w lekcji drugiej o *Juliuszu Słowackim*: „Pierwsze słowa jego w parlamencie angielskim powiedziane były: »Nie poświęcajcie człowieka dla machinacji i dla machin«; ostatnie w Grecji: »Nie poświęcajcie narodu dla rutyny«. Pomiędzy tymi dwoma wszakże są całe dzieje Europy aż do dzisiaj jeszcze” (CN VI 421). Por. G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.

³⁴⁹ Także zdaniem Wiesława Rzońcy „Norwid podąża za Ruskina myślą spod znaku nowoczesności, czego zresztą świadom był Miriam”. Zob. W. Rzońca, *Autor „Promethidiona” z perspektywy poezji angielskiej połowy XIX wieku* [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida...*, dz. cyt., s. 177.

³⁵⁰ M. Śliwiński, dz. cyt., s. 87.

Dzieje się tak – jak pisze Marian Śliwiński – ze względu na nieprzystawalność do siebie „świata żaglowców” oraz „świata parowców”³⁵¹, także w wymiarze ontologicznym. Z tego powodu okręt żaglowy wydaje się nieomal „Edenem na wodzie” – restauracją boskich porządków oraz obietnicą nieśmiertelności, okręt parowy zaś – degeneracją ukrytą pod pozorami pseudo-regeneracji³⁵², swoistym aksjomatem przemijania form materialnych:

Przestrzeń, w której płynie żaglowiec, odznacza się stereometryczną pełnią, ujęta jest w transcendentne ramy, jej oś wertykalna sięga nieba. Przestrzeń, w której porusza się parowiec, jest pusta, otwarta, określona bez reszty przez wymiar horyzontalny³⁵³.

4. KATASTROFA NA MORZU W *CYWILIZACJI* I *TAJFUNIE* W ŚWIELE METAFORY AMFITEATRALNEJ Z *POETYKI* ARYSTOTELESA

Temat katastrofy na morzu zyskał swój europejski wzorzec dopiero w dobie teatru elżbietańskiego. Kolejne warianty tematyczne, poczynawszy od *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta (1726) przez *Moby Dicka* Hermana Melville’a (1851), skończywszy zaś na *Wyspie dnia poprzedniego* Umberta Eco (1994), mimo innych semantyk katastrofy morskiej (często – jak w zakończeniu *Moby Dicka* – katastrofy rozumianej ogólniej, jako „tragedia na morzu”), nawiązywały w jakiejś mierze do początku aktu pierwszego *Burzy* Williama Shakespeare’a.

³⁵¹ „Konstrukcja statku żaglowego zasadza się na wiecznych, uniwersalnych prawach bytu, parostatek zbudowany jest wyłącznie na podstawie nowożytnych praw empirii i mechaniki. Statkowi żaglowemu właściwy jest izomorfizm w stosunku do Kosmosu, »od oczyszczanego najstaranniej miedzianego gwoźdza okrętowego aż do gwiazdy w niebiosach jak gwóźdź błyszczącej« rozciąga się pole głębokich relacji strukturalnych. Jeżeli natomiast w »mosiężnych parostatkach gwoździach« odbijają się promienie słoneczne, to wskazuje to co najwyżej na »czystość i porządek« (CN VI, 48) utrzymane na pokładzie”. Tamże, s. 86.

³⁵² Zachwyty nad pseudo-regeneracją (niemal zwierzęcy, należący bowiem do „ludzi dzikich”) da się także odnaleźć w niektórych ustępach *Cywilizacji*: „Ludzie dzicy z tłumaczem przechadzali się po pokładzie, ogłaskując rękoma poręcze i wręby okrętowe – a widziałem radość na ich obliczach, że tak wszystko równo, pięknie i gładko” (CN VI, 45).

³⁵³ M. Śliwiński, dz. cyt., s. 86. Przekonania Norwida i Conrada o wyższości statków żaglowych nad parowymi nie są jednak do końca umotywowane. Wśród innych Wiesław Ratajczak przypomniał, że „historycy przekonująco udowodnili tezę, iż postęp w połowie dziewiętnastego wieku przejawiał się zarówno w coraz powszechniejszym wykorzystywaniu maszyn parowych, jak i w zmianach konstrukcji i wyposażenia statków żaglowych”. Por. W. Ratajczak, *Norwid i Conrad o końcu epoki żaglowców* [w:] tegoż, *Conrad i koniec epoki żaglowców*, Poznań 2010, s. 83.

Sytuacja na neapolitańskim okręcie w dramacie Shakespeare'a, podobnie jak sytuacja na okręcie „Perquod” w powieści Melville'a, nosiła znamiona doświadczenia granicznego – w tym aspekcie katastrofa morska jawiła się jako rodzaj katastrofy moralnej, a nawet tragedii: ogólnoludzkiej, humanistycznej, uniwersalnej. „Tragedia na morzu” jest jednak odwróconym zwierciadłem „tragedii na lądzie” – żaglowiec z *Burzy* (podobnie jak parowce „Cywilizacja” oraz „Nan-Shan”) okazuje się w części orkestrą, w części zaś proscenionem. Przestrzeń widowni zastępuje niedający się bliżej określić, wrogi okrętowi eschaton. Może być nim otchłań – a więc Shakespeare'owska burza, Conradowski tajfun lub cisza na morzu. Bywa nim również znak otchłani (Norwidowskie lodowce), a także bestia (Melville'owski Lewiatan).

„Tragedia na morzu” jest zatem odwróceniem attyckiej „tragedii na lądzie” – widownia ma pochłonąć proscenion i orkestrę, aktorzy z proscenionu zaś walczą nie tylko z otchłanią na widowni, lecz także – ze zwierzęcym strachem chóru w orkestrze: pijanych marynarzy w *Cywilizacji* lub rozwścieczonych i spanikowanych kulisów w *Tajfunie*. Pierwowzorem starcia „moralności orkiestry” z „moralnością proscenionu” mogłaby stać się kłótnia członków załogi z Bosmanem w *Burzy*:

BOSMAN:

Znowu? Co tu po was? Mamyż opuścić ręce i utonąć? Czy gwałtem szukacie mokrej śmierci?

SEBASTIAN:

Bodaj Ci przegniło gardło ty psie warczący, bluźniący, nielitościwy!

BOSMAN:

To weź się za nas do roboty!

ANTONIO:

Na szubienicę, ty kundlu! Na szubienicę, ty bękarcie! Zuchwały krzykaczu, mniej od ciebie boimy się utonąć³⁵⁴.

³⁵⁴ Por. W. Shakespeare, *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare w dwunastu tomach*, tom XI, przeł. L. Ulrich, oprac. J.I. Kraszewski, Kraków 1985, s. 6. W literaturze istnieją także odniesienia do tych katastrof morskich, które nie okazały się „tragediami na morzu” – w utworach „nietragicznych” choć żeglarz przegrywa walkę ze sztormem, jego śmierć wpisana zostaje w porządek wieczny, w dialektykę życia i umierania na morzu – w cyklu drugim *Morza Północnego* Heinricha Heinego, w liryku *Burza* statek staje się wyłącznie widownią teatru żywiołów, „uniwersalna tragedia moralna” zostaje zaś sprowadzona do „dramatu samotności i indywidualności”, do rozpaczyny jednego żeglarza: „Biedny, wesoły okręcik, / Co pomyka tam w najbardziej zgubny z tańców! / Eol mu grajków śle najzławszych / Z dziką przygrywką do skocznych płąsów: / Jeden gwizdże, drugi dmie, / Trzeci smyczkuje głucho na basetli: / A żeglarz zatacza się przy sterze, / Wpatrzony w busolę, / Drżącą duszę okrętu, / I ręce błagalnie podnosi w niebo: / Ratuj mnie, Kastorze, ujeżdżaczu / I ty,

Katastrofie morskiej towarzyszy więc katastrofa moralna: rozpad więzi międzyludzkich. Ocalenie możliwe jest wyłącznie w warunkach nowej unii sił łączących proscenion (mostek kapitański) z orkestrą (załogą); statek musi przeobrazić się w „scalony amfiteatr”. Konieczność zawiązania tego rodzaju przymierza jako konstytutywnego warunku tragedii i tragizmu ugruntowała lektura *Poetyki* Arystotelesa. Proscenion miał być przestrzenią czynu aktora, orchestra – obszarem działań chóru. Arystoteles – analizując związki między aktorami a chórem – wyróżnił dwie wykluczające się attyckie szkoły tragików: eurypidejską i sofoklejską; sam opowiedział się za drugą z nich. Jak wskazywał Henryk Podbielski, „w późnych utworach Eurypidesa związek chóru z akcją utworu był bardzo luźny (np. w *Ifigenii Aulidzkiej*)”. Mianowicie, „ignorowane były jego wypowiedzi przez inne postaci dramatów”³⁵⁵. Stagiryta tymczasem wzywał do pełnej korespondencji wszystkich partii mówiących w tragedii:

Powinien poeta traktować chór jako jednego z aktorów. Ma on stanowić integralną część całości i ma współuczestniczyć w przedstawieniu nie w ten sposób jak u Eurypidesa, lecz jak u Sofoklesa. U wielu bowiem poetów pieśni chóru nie większy mają związek z daną fabułą dramatyczną niż z fabułą jakiegokolwiek innej tragedii. Dlatego, odkąd tę praktykę wprowadził Agaton, chór śpiewa dowolnie wkomponowane pieśni [*embólima*]. A przecież, czy różni się czymś śpiewanie takich właśnie pieśni od przeniesienia z jednego dramatu do innego jakiejś mowy, czy nawet całej sceny?³⁵⁶

Z dwóch typów noweli – moralnej, Norwidowskiej oraz Conradowskiej „efektu moralnego” – wyłącznie ta pierwsza jawi się jako zapis Shakespeare’owskiej „tragedii na morzu”. W *Cywilizacji* bowiem konflikt moralny między proscenionem parowca a jego orkestrą rozwiązuje się w toku antycznego anagnoryzmu. W momencie zastrzelenia dwóch pijanych marynarzy przez kapitana statku los parowca zostaje całkowicie „rozpoznany” w arystotelesowskim rozumieniu tzw. rozpoznania tragicznego (*anagnorisis*). Przedmiotem „rozpoznania” staje się, po pierwsze, nieuchronność katastrofy morskiej, po drugie – niemożność powstrzymania „tragedii pasażerskiej”:

wielki pięściarzu, Polydeukes!”). H. Heine, *Morze Północne i inne wiersze o morzu*, przeł. i oprac. R. Stiller, Gdańsk 1987, s. 70-71.

³⁵⁵ H. Podbielski, *Wstęp* [w:] Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1989, s. 69.

³⁵⁶ Tamże.

Majtków kilku spostrzegłem pochylonych nad beczką wódki, którzy poza ramiona swoje pół-ostrożnym, a pół-pogardliwym cisnęli na mnie spojrzeniem. Zdawało mi się, że Kapitan otarł się o ramię moje w korytarzu i zdawało mi się, że ten, który mię właśnie ubiegł, miał pistolety w rękach – usłyszałem dwa strzały i dwóch ludzi pijanych, odepchniętych od beczki konwulsją śmierci, zobaczyłem – poznałem Kapitana z dymiącymi w rękach pistoletami: dawał rozkazy reszcie żywych, którzy zdawali mi się trzeźwieć.

(CN VI, 57)

W *Cywilizacji* przewodnik proscenionu, kapitan parowca w napadzie szału odbiera życie przerażonym członkom orchestry. Wiesław Krajka wskazuje zaledwie jeden przykład realizacji przez Conrada motywu zabójstwa załogi na statku, a dostarcza go Leggatt, oficer „Sephory” z noweli *Tajemny wspólnik* (1912), który w trakcie sztormu, a więc w obliczu katastrofy, podobnie jak kapitan „Cywilizacji”, „zabija w bójce marynarza odmawiającego spełnienia polecenia”³⁵⁷. Jak zauważa Krajka, Leggatt podkreśla inny niż odpowiadający etyce łądu wymiar zbrodni, którą popełnił, i wskazuje, że „sąd nie stanowi właściwego forum dla dokonania kwalifikacji jego czynu i ustalenia zakresu przestępstwa”³⁵⁸. W Conradowskiej, mocnej i autonomicznej interpretacji sprawiedliwości, niezgodnej z etykami normatywnymi, czyli tzw. etykami ładowymi, ujawnia się w pełni ambiwalentny charakter noweli „efektu moralnego” i to, co odróżnia ją od Norwidowskiej noweli moralnej. W *Cywilizacji* nie doprowadza się bowiem do żadnego etycznego usprawiedliwienia ani do uzasadnienia zbrodni. Nie umożliwia się także samoobrony mordercy – inaczej niż w *Tajemnym wspólniku* obfitującym w tyrady mające uwiarygodnić postawę Leggatta. Cechą etyki obowiązującej w świecie nowel Norwida jest imperatywizm ujawniany w dobitności osądów. Na ich ostrość i jednoznaczność wskazuje Wiesław Ratajczak. Na „Cywilizacji” nikt nie pozostaje bez winy, nawet widzący mord narrator noweli, którego autor wydaje się współobciążać ciężarem

³⁵⁷ W. Krajka, *Etos społeczności morza: Pozytywne postacie marynarzy. Etos solidarności, miłości do statków, morza i egzystencji morskiej* [w:] tegoż, *Izolacja i etos. Studium o twórczości Josepha Conrada*, Wrocław 1988, s. 213.

³⁵⁸ Tamże. Tego rodzaju stwierdzenie, jak sugerował Joseph Dobrinsky, wydawałoby się celować w „styl życia Bobrowskich”, a także „w ich normy postępowania”. Etyka ładowa, którą uprzywilejowują noweliści moralni, tacy jak Norwid, jest więc w planie biografii Conrada – zdaniem badacza – etyką Tadeusza Bobrowskiego. Opowiadając się za racjami Leggatta, faworyzując etykę mniejszościową, jaką jest etyka ludzi morza, wreszcie – uprawiając nowelistykę „efektu moralnego”, Conrad – jeśli w ten sposób rozwinąć hipotezę Dobrinsky’ego – staje po stronie systemu etycznych powinności swojego ojca, Apollona Nałęcz-Korzeniowskiego. Por. J. Dobrinsky, *Dwa życia Josepha Conrada w „Tajemnym wspólniku”* [w:] *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011, s. 300.

zbrodni: „Narrator, którego punkt widzenia ma aprobować czytelnik, także nie robi nic, co mogłoby ograniczyć skutki katastrofy, pozostaje biernym obserwatorem”³⁵⁹.

5. DWIE ETYKI „NA WYPADEK KATASTROFY”: UNIWERSALIZM NORWIDA I PARTYKULARYZM CONRADA

Niezależnie od sytuacji katastrofy morskiej kontekst etyczny *Cywilizacji* Norwida nie tylko pozostaje uzależniony od normatywnej etyki człowieka lądu, lecz także może uchodzić za rygoryzm – kapitana należy winić za poddanie się panice, a pasażer powinien zostać napiętnowany z powodu braku reakcji na dokonujące się zło. Utwór Norwida nie jest zatem, tak jak utwór Conrada, nowelą wyrażającą spełnianie etosu partykularnego (lokalnego), które ma regulować odpowiedniość działań proscenionu i orkiestry statku. Autor *Miłości czystej u kąpieli-morskich* pozostaje w utworze oceanicznym wierny etosowi uniwersalnemu (globalnemu) i etyce lądowej – w sytuacji winnych znaleźć się mogą wszyscy, zarówno kapitan-morderca oraz pasażer-świadek mordu, jak i pijana, rozpolitykowana reszta podróżujących. Czy w świetle tych stwierdzeń Norwid wciąż pozostaje projektodawcą dyskursu etycznego w marynistyce literackiej? Wbrew pozorom tak – nawet mimo że (zgodnie z wyznawanym przez siebie postulatem uniwersalizmu-globalizmu) redukuje on etykę morską do etyki lądowej, niezależnie od tego powołuje nowoczesny dyskurs etyczny dla opisu sytuacji, które dotychczas nie podlegały moralnemu osądowi ze względu na dominację romantycznego imperatywu wolności absolutnej (Byron, Schiller).

Zgodnie z wykładnią uniwersalnej etyki lądowej nie ma usprawiedliwienia dla czynu zbrodniczego – wszyscy są winni, a „tragedia pasażerska” jest przede wszystkim parabola upadku nowoczesności: „przemoc wynikająca z poczucia władzy, ucieczka w pijaństwo, politykierstwo są jedynymi odpowiedziami na sytuację graniczną”³⁶⁰.

³⁵⁹ W. Ratajczak, dz. cyt., s. 88. Postawa obserwatora mogłaby jednak zostać moralnie usprawiedliwiona, o ile zinterpretować wydarzenia na „Cywilizacji” zgodnie z jedną z czterech propozycji odczytań Juliusza W. Gomulickiego: „cały opis owej podróży morskiej na pokładzie »Cywilizacji« może być marzeniem sennym, w którym sparabolizowały się i usymboliczyły medytacje i obawy narratora związane z jego epoką. »Są przecież miasta dla snu jednego zakładane – pisał Norwid – bywały wygrywane dla snu lub przegrywane bitwy – losy pojedynczych i arcywielkich postaci historycznych wielokrotnie od snu zależą«”. J.W. Gomulicki, o „*Legendach*” Norwida [w:] C. Norwid, *Legendy*, wydał oraz wstępem poprzedził J.W. Gomulicki, Warszawa 1964, s. 33-34.

³⁶⁰ W. Ratajczak, dz. cyt., s. 88.

Zobaczyłem, że Emigrant wychylał butelki, a Archeolog zbierał próżne i nadziewał je rękopismami swymi, na niebezpieczną się chwilę przygotowując. W salonie Redaktor zapowiadał, iż trzeba, ażeby się wszyscy zgromadzili dla wystosowania komitetu, złożonego z mężów zaufania, który by nadwyrężonego strzegł porządku, ale koło lewe, właśnie wtedy o ogromną bryłę lodu uderzając, wyszczerbiło się z łoskotem strasznym, i cały się okręt wstrząsł gwałtownie.

(CN VI, 58)

6. KATASTROFY STATKÓW PASAŻERSKICH W LATACH 1818–1858 W PLANIE NORWIDOWSKIEJ BIOGRAFII

Nowe, modernistyczne doświadczenie „tragedii pasażerskiej”, „tragedii ludzi lądu” okazało się także doświadczeniem podróżującego Norwida. „Pacific”, którym autor *Miłości-czystej u kąpieli morskich* powracał do Europy, należał do najlepszej linii armatorskiej parowców pływających w kursach transatlantyckich w szóstym dziesięcioleciu XIX wieku, tzw. American Collins Line Edwarda Knighta Collinsa. Był jednym z czterech parowców siostrzanych, towarzyszyły mu „Atlantic”, „Arctic”, „Adriatic” i „Baltic”. Jego wrak odnaleziono dopiero w 1991 roku. W latach 1856–1861 uchodził zgodnie z Conradowską nomenklaturą przedstawioną w *Zwierciadle morza* za tzw. statek zapóźniony, następnie zaś – za przepadły (JC IX, 76-77). Los „Pacifica” został ujawniony dzięki listowi w butelce odnalezionemu u brzegów Hebryd w archipelagu Oceanu Atlantyckiego, informującemu, że doszło do zderzenia z lodowcem. Spośród parowców Collins Line najpóźniej włączony w sieć kursów został „Adriatic” – 7 kwietnia 1856 roku; jako ostatni zezłomowany został „Baltic” – w 1880 roku. Wzór modernistycznej „tragedii pasażerskiej”, związany z niechlubną historią spółki, nie ma jednak swojego początku w losie „Pacifica”, lecz we wcześniejszym zderzeniu „Arctica” z „Vestą” i zatonięciu, o których Norwid – pasażer parowca siostrzanego, także musiał wiedzieć.

Kompania American Collins Line funkcjonowała w ciągu lat 1818–1858, włączywszy w to okres Wiosny Ludów. Szybki ruch transatlantycki zainicjowano jednak dopiero w dwudziestym roku funkcjonowania firmy – w 1838 roku parowiec „Great Western” należący do spółki Great Western Steamship Company przepłynął Atlantyk w ciągu 15 dni. W latach 1840–1841 nową trasę transatlantycką wyznaczył Cunard Line, który uzyskał na ten cel dotację brytyjskiej marynarki handlowej. Linia kursu parowców kompanii rozciągała się od Liverpoolu do Halifaxu. Walka o monopolizację ruchu transatlantyckiego między

Samuelem Cunardem a Edwardem Collinsem należała do najgłośniejszych sporów handlowych o przestrzeń oceaniczną w XIX wieku. Niemal natychmiast także stawała się ona tematem obiegowym w prasie anglojęzycznej³⁶¹. W pierwszym numerze „The Lantern” z 13 marca 1852 roku znalazła się karykatura autorstwa Franka Bellewa o wiele mówiącym tytule: *Collins, Cunard. Raising the Wind, or, Both Sides of the Story*. Cunard, urodzony w Nowej Szkocji Cunard przedstawiony został na niej jako John Bull, stereotypowy Anglik z powieści Johna Arbuthnota (1712), a urodzony w Massachusetts Collins – jako wuj Sam, stereotypowy Amerykanin ze słynnej karykatury Abrahama Lincolna z brytyjskiego tygodnika satyrycznego „Punch” (1841). Na dopisku do rysunku widniały słowa Bellewa: „Caricature of steamship line competitors Edward Knight Collins (backed by Uncle Sam) and sir Samuel Cunard (backed by John Bull) trying to blow toy ships across tub in opposite directions”³⁶².

Wpierw to Collins uzyskał przewagę nad Cunardem – pobił rekord długości kursu, który wyniósł 9 dni i 17 godzin. To Amerykanin także, a nie Anglik, zmodernizował kulturę pasażerską i zmienił dziewiętnastowieczne doświadczenie pasażerskie. Pasażer „Arcticu” stał się uczestnikiem zabawy, partnerem w grze, podmiotem rozrywki – atrakcją dnia na pokładzie parowca była nieorganizowana nigdzie indziej loteria, w której zwycięski okazywał się numer losu odpowiadający liczbie pokonanych w danym dniu mil morskich.

27 września 1854 roku „Arctic” z maksymalną prędkością 13 węzłów zmierzał do Nowego Jorku. Wśród pasażerów byli m.in. żona i dwójka dzieci Collinsa [poniosły śmierć – dop. K.S.]. Statek płynął w gęstej mgle, kapitan James C. Luce nie zmniejszył jednak prędkości ani nie nakazał nadawać ostrzegawczych sygnałów dźwiękowych. W efekcie 45 mil od Nowej Funlandii w jego burtę wbił się idący pod żaglami niewielki francuski statek rybacki „Vesta”³⁶³.

„Arctic” zatonął o 16.20 z dwustoma osobami na pokładzie. Łodzie ratunkowe oddaliły się niewypełnione, a prowizorycznie wykonana tratwa mieszcząca 80 osób opadła na dno przed przybyciem pomocy, łącznie: zginęło trzysta pięćdziesiąt osób. Skandal w Nowym Jorku wywołało dotarcie szalup z aż sześćdziesięcioma członkami załogi i zaledwie dwudziestoma czterema pasażerami.

³⁶¹ Por. R. Whitney, *The Unlucky Collins Line*, „American Heritage.com”, [online], [dostęp: 27 lutego 2013], <<http://www.americanheritage.com/content/unlucky-collins-line>>; także K. Ulrich, *Monarchs of the Sea. The Great Ocean Liners*, Tauris 1999, s. 43-44.

³⁶² F. Bellew, *Raising the Wind, or, Both Sides of the Story*, „The Lantern” 1852 (13th March).

³⁶³ Por. D.W. Shaw, *The Sea Shall Embrace Them. The Tragic Story of the Steamship Arctic*, New York 2002; A.C. Brown., *Women and Children Last*, Southworth 1954.

Katastrofa „Arcticu” w 1854 roku może w świetle tych danych uchodzić za pierwszą „tragedię ludzi ładu” na morzu, za modernistyczną „tragedię pasażerską”³⁶⁴. Nie bez znaczenia pozostaje także reakcja na katastrofę samego armatora parowca: na wieść o zaginięciu i śmierci trzystu dwudziestu dwóch pasażerów Collins podejmuje decyzję o wybudowaniu nowego parowca „Adriatic” – większego, szybszego i jeszcze bardziej luksusowego niż „Arctic”. Wodowano go 7 kwietnia 1856 roku. Długość parowca wynosiła 108 metrów, jego ciężar zaś 3670 ton. Kurs z Galway do Nowej Funlandii trwał na nim zaledwie 5 dni i 20 godzin. Wraz z upadkiem kompanii w 1858 roku „Adriatic” zakończył służbę transatlantycką.

Należy jednak zastrzec, że doświadczenie Norwida podróżującego „Margaret Evans” z Gravesand do Nowego Jorku nie mogło stać się modernistycznym przeżyciem „tragedii pasażerskiej”. „Margaret Evans” była określana jako statek pakunkowy, trzymasztowy klipier żaglowy z charakterystycznym dla kliprów ozagłowaniem typu fregata. Została zbudowana w stoczni nowojorskiej w 1846 roku dzięki staraniom spółki Westervelta & McKaya, właścicielem okrętu był E. E. Morgan. W szóstym dziesięcioleciu XIX wieku klipier cieszył się popularnością wśród ludzi morza podróżujących w ruchu transatlantyckim, zachowano

³⁶⁴ Z tego względu nie mogę zgodzić się z Ewą Paczoską utrwalającą stereotyp XX wieku jako wieku katastrof morskich i doświadczenia „tragedii pasażerskiej”: „Nowe wątki w myśleniu o podróży pojawiają się po katastrofie »Titanica« w r. 1912, która ujawniła pychę i bezmyślność »nowoczesnych«”. Brantowskie pojęcie „podróży jako wykluczenia” (które ugruntowała Barbara Bobrowska, analizując Boschowski motyw statku głupców; por. także S. Brant, *Okręt błaznów*, przeł. A. Lam, Pułtusk 2010) zostało sproblematyzowane po raz pierwszy w prasie nowojorskiej po zatonięciu „Arcticu” w 1854 roku. Już wtedy wyartykułowano obawy związane z samą ideą podróży, które Paczoska gromadzi we wstępie studium: „Z ideą podróży spotkać się zatem musiało najważniejsze pytanie modernistów: czym jest rzeczywistość? I drugie: czy wiesz na pewno, co właściwie przeżywasz? Czy podróżując wiedzę też zdobywasz, czy tracisz?”. Idei podróżomanii, jak słusznie zauważa badaczka, nie poddają się jednak ani Norwid jako autor *Listu z Wystawy Światowej* z 1867 roku, ani Conrad: „Małżonek królowej Wiktorii, Albert, otwierając londyńską wystawę światową w r. 1851 stwierdzał, że jest ona symbolem »najwspanialszego okresu przejściowego, który szybkim krokiem zmierza do zjednoczenia ludzkości«. Ten zamysł – wskazuje Paczoska – wydaje się podejrzany już u Norwida – krytyce podda go także Conrad kilka dziesięcioleci później”. Zob. E. Paczoska, *Przeciw podróży* oraz B. Bobrowska, *Podróż jako wykluczenie. „Stultifera navis” Branta, Boscha, Swedenborga i Faleńskiego* [w:] *Podróż i literatura 1864–1914*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008.

z tego czasu nawet starą pieśń szantową *Clear the Track*, poświęconą trudom żeglugi na „Margaret Evans”³⁶⁵.

Autorki *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida* nadmieniają, że „poeta podróżował w tzw. *steerage*, części pod pokładem, sąsiadującej z maszynownią. Nie było tam ani wentylacji, ani urządzeń sanitarnych; mężczyzn od kobiet oddzielały najczęściej jedynie koce rozwieszone na sznurach”³⁶⁶. „The New York Times” z 12 lutego 1853 roku informuje z kolei, że „na »Margaret Evans« płynęło w tych warunkach ok. 150 osób”³⁶⁷. Zgodnie ze świadectwem Józefa Ignacego Kraszewskiego z *Kartek z podróży*, „w czasie podróży swej do Ameryki, w której wycierpiał wiele, Cyprian na pokładzie okrętu rysował, co widział, utrzymywał rodzaj dziennika przeplatane słowy i szkicami”³⁶⁸.

Nie ulega wątpliwości, że w obliczu katastrofy, na pełnym morzu poeta chętniej sięgał po rysunek (rodzą się aż trzy tematy), a nawet akwarelę (powstaje jeden: *Ocean 1853 1 Stycznia/ranek mglisty*), niż po literackie środki wyrazu. Znamienne jest, że w trudnej sytuacji egzystencjalnej Norwid skłonny był raczej do eksplorowania w plastyce tematów turnerowskich³⁶⁹ niż do tworzenia utworów epickich, kontynuujących filozofię niedawno stworzonych poematów *Promethidion* (1851) i *Ziemia* (1852). Spokojna i dająca poczucie bezpieczeństwa podróż powrotna „Pacifikem” przy sprzyjającej, czerwcowo-lipcowej pogodzie roku 1854 ma już inny charakter, jeśli wziąć pod uwagę obydwie dziedziny aktywności twórczej Norwida. W ciągu 11 dni powstaje zarówno rysunek oraz akwarela, jak i poemat dla Marii Trębickiej składający się z pięciu pieśni, odesłany adresatce po przybyciu do Londynu, nigdy jednak nieodnaleziony. Hipotezy Zenona Przesmyckiego o powstaniu na oceanie *Polki* i Juliusza W. Gomulickiego o stworzeniu *Szczesnej* unieważniła Jolanta

³⁶⁵ H. Hornstein, *Favourite Sea Songs of the Ancient Mariners Chanteymen*, „The Ancient Mariners: Fifes, Drums and Chanteymen”, [online], [dostęp: 27 lutego 2013], <<http://www.ancientmarinersct.com/chantey.html>>.

³⁶⁶ Z. Trojanowiczowa i in., dz. cyt., t. I: 1821–1860, s. 524.

³⁶⁷ Tamże.

³⁶⁸ Tamże.

³⁶⁹ „Dwie – znamionujące modernizm – cechy malarstwa Williama Turnera zasługują na podkreślenie, jeśli początki nowoczesności łączyć u nas z dziełem młodego jeszcze Norwida jako autora *Promethidiona* (1851). Cecha pierwsza to niewyrazistość konturów i mgławicowość. Cecha druga natomiast to wrażliwość (i nadwrażliwość) na światło. Obie tendencje późniejsi impresjoniści potraktowali jako wyróżniki własnego warsztatu artystycznego”. W. Rzońca, *Autor „Promethidiona” z perspektywy poezji angielskiej XIX wieku* [w:] dz. cyt., s. 173-174.

Czarnomorska. Zofia Trojanowiczowa zasugerowała z kolei, że tekst „mógł być związany z planami napisania epopei o *Ziarnku gorczycznym*”³⁷⁰.

7. KOMUNIKACJA I ETOS SOLIDARNOŚCI W *TAJFUNIE* (W PERSPEKTYWIE BADAŃ NAD JĘZYKIEM GNOMICZNYM NORWIDA I CONRADA)

Zgodnie z metaforą amfiteatralną z *Poetyki* Arystotelesa dziewiętnastowieczny parostatek jest prototypem greckiego amfiteatru postawionego naprzeciwko widowni-eschatonu (złóg lodowcowych lub tajfunu). W tym ujęciu katastrofa morska oznacza ostateczną klęskę proscenionu i orchestry w ich dążeniach do reorganizacji i nowego połączenia sił, a tym samym upadek świata wartości, ocalenie okrętu natomiast – sukces wywołany unią wspólnych wysiłków oraz odnowę etosu ludzi morza. Conradowska nowela „efektu moralnego” ma uwiarygodniać świat odzyskanej jedności wysiłków, uniwersum „scalonego lub scalającego się amfiteatru”, w którym – jak stwierdził Stanisław Modrzewski – „sam akt komunikacji i sfera komunikatów nie są obojętne aksjologicznie”³⁷¹. Strażnikiem przymierza między „ludźmi proscenionu” a „ludźmi orchestry” jest w *Tajfunie* kapitan „Nan-Shanu”, MacWhirr:

Zadowolony był, że w porę odkryto awanturę na międzypokładzie. Nawet jeśli statek w końcu zatonie, to przynajmniej nie pójdzie na dno z tłumem ludzi walczących zębami i pazurami. To byłoby ohydne. Kryła się w tej myśli humanitarna intencja i mgliste poczucie stosowności³⁷².

(JC VII, 94)

Także w odniesieniu do decyzji padających z mostka kapitańskiego „Nan-Shanu” można zastosować metaforę „scalonego lub scalającego się amfiteatru”. MacWhirr doprowadza do wywołania i utrwalenia „efektu moralnego”, jakim jest nawiązanie paktu między proscenionem a orchestrą, czyli sojusz ludzi morza. Podobny sukces moralny odnosi na swoim kliprze podczas sztormu Allistoun w *Murzynie z załogi „Narcyza”*. Krajka zestawia próby obydwu kapitanów dążących do utrzymania „amfiteatralnej jedności” statku:

³⁷⁰ Z. Trojanowiczowa i in., dz. cyt., t. I: 1821–1860, s. 558.

³⁷¹ S. Modrzewski, *Conrad a konwencje. Autorska świadomość systemów a warsztat literacki pisarza*, Gdańsk 1992, s. 165.

³⁷² J. Conrad, *Tajfun*, przeł. J.B. Rychliński, dz. cyt., s. 482.

Allistoun radzi sobie z tą sytuacją, utrzymując marynarzy cały czas przy pracy, aby zaabsorbować ich uwagę i wykazać swe panowanie; następnego dnia zaś przemawia ostro do nich, a Donkina, który rzucił w niego nagłem dla sprowokowania buntu, upokarza publicznie, zmuszając do umieszczenia owego przyrządu na swoim miejscu. Natomiast MacWhirr nie tylko przeprowadza parowiec przez tajfun, lecz również rozwiązuje trudny problem kulisów. Pragnąc utrzymać porządek na statku, rozkazuje uśmierzyć bójkę Chińczyków, zebrać rozsypane pieniądze, a następnie dzieli je na równo, argumentując, że ich zarobki były przybliżone³⁷³.

Fundamentem amfiteatralnego mitu statku jest – jak wskazuje przykład fabuł *Murzyna z załogi „Narcyza”* i *Tajfunu* oraz esejów ze *Zwierciadła morza* – etos solidarności: „jedną z wartości umożliwiających w takich sytuacjach sukces jest solidarność z towarzyszami, świadomość głębokiej wspólnoty, która umożliwia przezwyciężenie naturalnego dla morskiego bytowania stanu izolacji oraz słabości wobec żywiołu”³⁷⁴. Gruntuje ją język gnomiczny.

Podmioty utworów zarówno Norwida, jak i Conrada posługują się gnomą. W salonie Harrysowej opisanym w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* gnoma funkcjonuje jako wyłączny sposób komunikacji w ramach elitarnego szyfru, jest mówieniem „ciemnością mowy”: „na pierwszy rzut oka zwraca uwagę silne nasycenie języka dialogu dramatycznego *Pierścienia* gnomicznością, przechodzącą niekiedy w aforystykę”³⁷⁵ – wskazywał Sławomir Świontek. Badacz jednak dość jednostronnie wyodrębnił w dramacie wyłącznie nacechowanie gnomiczne jednej grupy wypowiedzi: monologów i replik Mak-Yksa. Irena Sławińska pełniej scharakteryzowała specyfikę Norwidowskiej gnomy. Gnomiczność zdefiniowana przez Sławińską może określać nie tylko wypowiedzi protagonistów utworu, lecz także innych osób dramatu, także grup środowiskowych: „Słowa czy zwroty uzyskują sens przenośny jakby przypadkiem, niezależnie od intencji rozmówców, a nawet jakby zupełnie wbrew ich woli. Ale intencja poety jest tu wyraźna”³⁷⁶.

Na Conradowskim kliprze „poczucie spójni zbiorowości wyraża się w formie sentencjonalnych »prawd morza«”³⁷⁷, a gnoma ugruntowuje język środowiskowej solidarności – jej odniesienie pozostaje tymczasem konkretne i wąskie, wyłącznie marynistyczne: „wypowiedzi gnomiczne odzwierciedlają wspólne wszystkim ludziom morza

³⁷³ W. Krajka, dz. cyt., s. 174.

³⁷⁴ Tamże, s. 186.

³⁷⁵ S. Świontek, *Wstęp: Język dramatu a konstrukcja sztuki* [w:] C. Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy, czyli: Ex-machina-Durejko*, wstęp i oprac.: S. Świontek, Wrocław 1990, s. XXXVIII.

³⁷⁶ I. Sławińska, *O komediach Norwida*, Lublin 1953, s. 167-168.

³⁷⁷ W. Krajka, dz. cyt., s. 188.

uciążliwości, związane z niesprzyjającymi warunkami atmosferycznymi w *Tajfunie* czy trudnościami w manewrowaniu statkami w *Bestii*”³⁷⁸. Jak zauważa Krajka, „wszystkie sentencje odwołujące się do doświadczeń jednoczących ludzi morza stanowią również rodzaj popularnego wykładu marynarskiego etosu, przekaz podstawowych informacji o życiu i pracy na morzu”³⁷⁹.

8. FAŁSZ KOMUNIKACYJNY W *CYWILIZACJI*

Tezę Modrzewskiego należałoby w świetle ostatniego, szóstego rozdziału *Tajfunu* uzupełnić. Nie tylko bowiem sam akt komunikacji podlega procesowi określania wartości, lecz także systemy komunikowania, z natury aksjologenne, wytwarzające moralne albo amoralne postawy językowe. Wytwarzanie postawy amoralnej daje się zaobserwować w *Tajfunie* wraz z ujawnianiem kolejnych sekwencji listu Jukesa „mającego za cel wywołanie wrażenia beztroskiej, a nieugiętej rezolucyjności” (JC VII, 106). Ów akt wyraźnie koresponduje z Norwidowską antynomią prawdy z *Cywilizacji*. Komunikat pierwszego oficera „Nan-Shanu”, interpretowany z perspektywy Norwida rozważań o prawdzie, skrywa wiele nieoczywistych podobieństw do produktów „ostateczności wynikłej ze starcia się i wzajemnego odpychania jednostronnych humorów rozmawiających z sobą obywateli” (CN VI, 55):

Myśl żywotna w ludzkości byłaby tak mechaniczną pracą i tak źródłowej żadnej wnętrzości swojej nie mającą? Ale sama przez się azali, powtarzam, prawda nie jest niczym, tylko czczością myślenia? – tylko jestże ona jakoby miejscem na coś przypadkowego, i tą jakoby idealnie pojętą próżnią, o której się mawia w umiejętnościach, wiedząc wszelako, że próżni nigdzie nie ma? Jednym słowem – jestże więc prawda kłamstwem?³⁸⁰

³⁷⁸ Tamże.

³⁷⁹ Tamże, s. 189. Por. także w aspekcie badań nad Norwidem: D. Plucińska, *Sentencjonalność Norwida. O „Vade-mecum” i „trylogii włoskiej”*, Lublin 2005 (w perspektywie epiki Norwidowskiej – zwłaszcza rozdział drugi: *Nowele a sentencja*, s. 119-203).

³⁸⁰ Por. Norwida i Conrada koncepcje prawdy z rozpoznaniem Jadwigi Puzyniny, m.in. w artykule: J. Puzynina, *Słowo o „prawdzie” Norwida* [w:] *Norwid w świecie wartości. Z „Dni Norwidowskich na Białoleścu”*, red. T. Korpysz, Warszawa 2012, s. 17-27. Puzynina jest także autorką rozprawy o kategorii milczenia w utworach Norwida w antologii prac badawczych *Semantyka milczenia*; twórcą rozprawy o ciszy i milczeniu w dziełach Conrada, umieszczonej w tym samym zbiorze, jest Zdzisław Najder. J. Puzynina, *„Milczenie” Norwida* [w:]

Falszowanie systemów komunikacyjnych, uchodzących za aksjologenne, należałoby uznać za jeden z wiodących tematów epiki Norwidowskiej, równie silnie uobecniony i spopularyzowany w dziele autora *Klaskaniem mając obrzękle prawice...* jak temat fałszowania samych komunikatów³⁸¹. Poświadcza to zarówno zakończenie najwcześniejszej noweli, mianowicie *Łaskawego opiekuna* (1840), jak i monologi Toni di Bona Grazii oraz lorda Singelworth w noweli najpóźniejszej – *Tajemnicy lorda Singelworth* (1883). Jeśli zestawić wszystkie dostępne czytelnikowi polskiemu nowele Norwida, problemowi fałszywych komunikatów wydają się poświęcone: *Menego* (1844), pierwsza część *Stygmatu* (1883) i *Bransoletka* (1858). Problemowi fałszywych systemów komunikacyjnych zaś: *Łaskawy opiekun* (1840), *Czarne i Białe kwiaty* (1857), druga część *Stygmatu* (1883) i *Tajemnica lorda Singelworth* (1883). Nowelami hybrydycznymi, inicjującymi obydwa tematy, byłyby w tym podziale: *Cywilizacja* (1860) i *Ad leones!* (1883).

8.1. CYWILIZACJA JAKO ROZPOZNANIE RELATYWIZMU

W temacie epickim Norwid może uchodzić za znawcę i diagnostę głębokiego relatywizmu społecznego rodzącego się i kształtującego w dziewiętnastowiecznej kulturze nowoczesnej. Katastrofa „Cywilizacji” okazuje się – jak wskazywał Ratajczak – „rozpoznaniem współczesnego relatywizmu”, a więc tzw. katastrofizmem ocalającym³⁸². „Bo,

Semantyka milczenia. Zbiór studiów, pod red. K. Handke, t. II, Warszawa 2002, s. 19-43 oraz Z. Najder, *Cisza i milczenie w utworach Conrada* [w:] tamże, t. I, s. 177-191.

³⁸¹ Por. sąd Jerzego Speiny o Norwidzie jako pisarzu inicjującym dziewiętnastowieczny temat plotki i plotkowania jako zjawiska kulturowego w artykule *Rzecz o plotce (Z zagadnień motywacji psychologicznej)*. W tym ujęciu Norwid zapoczątkowuje nurt dwudziestowiecznego psychologizmu realizowanego w schematach powieści psychologicznych Zofii Nałkowskiej (*Romans Teresy Hennert*), Choromańskiego (*Zazdrość i medycyna*) i Brezy (*Adam Grywałd*). Speina powołuje się w swoich rozstrzygnięciach na listy autora *Stygmatu*: „Co do mnie więcej powiem: jestem zdania, iż to, co właściwie plotką nazywa się, nie jest nigdy w części przeważnej dziełem niczym: plotki same się rodzą – są absolutne – one są tak jak pieśni ludu, których pisarzy nie ma. Prawdziwie dobra plotka jest zawsze w powietrzu pierwiej. Homer, który nie dał się nikomu przewyższyć pod tym względem, znał to wybornie: cały Olimp, w obłokach siedząc, nic innego nie robi!” J. Speina, *Rzecz o plotce (Z zagadnień motywacji psychologicznej)* [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 178.

³⁸² „Pierwiastki optymistyczne to takie interpretacje zagłady, które ujmują ją nie tyle jako gwałtowne i ostateczne zakończenie dziejów, ale jako prawo rozwoju, oczyszczające wprowadzenie do nowego świata,

jak pisała Maria Żmigrodzka – skonstatował autor studium *Norwid i Conrad w końcu epoki żaglowców* – Norwid ujawniając sprzeczności każdej cywilizacji, podkreślał, że jej negatywne cechy stają się przyczyną zniszczenia, pełniąc funkcję »bicza bożego«³⁸³.

Myśl Norwida, ujęta w formule pytania retorycznego: „jestże więc prawda kłamstwem?”, wzbudza uzasadniony niepokój. W wartościowaniu autora *Assunt*y katastrofa na morzu ma stać się karą, tak jak śmierć w świecie ziemskim powinna okazać się skutkiem grzechu pierworodnego. Zauważmy: wyłącznie „Cywilizacja” tonie, „Nan-Shan” zostaje ocalony, choć nie jest (podobnie jak „Cywilizacja”) statkiem żaglowym, lecz fałszywą „rękojmnią postępu”³⁸⁴, parowcem³⁸⁵. Jak podkreślił Ratajczak, antynomię prawdy z *Cywilizacji* można odnaleźć w wielu tekstach Conradowskich, zarówno w tych, które posiadają temat „morski”, np. w *Murzynie z załogi „Narcyza”* oraz *Ocaleniu*, jak i w tych podporządkowanych tematowi „lądowemu”, np. w noweli *Siostry*:

„Wybrał się na poszukiwanie prawdy – a znalazł jedynie niezliczoną ilość formuł. Żaden głos nie przemówił doń z wysoka”. Z tym samym dylematem, co bohater *Cywilizacji*, zmierzył się Stefan, bohater *Siostr*, ledwie naszkicowanej powieści o losach przybysza z Ukrainy w wielkim świecie Zachodu. Jego reakcją będzie sceptycyzm, rozczarowanie, krytycyzm³⁸⁶.

Siostry nie są jedynym z utworów Conrada dziejących się na lądzie, w których „rozpoznanie głębokiego relatywizmu” zostaje wpisane w oś fabularną całości. Przestrzenią „absolutnej względności” relacji interpersonalnych są również dwa salony w powieści *W oczach Zachodu* – Haldinów oraz Madame de S., które Conrad ukazuje jako przestrzenie

a więc interpretacje przyjmujące za podstawę rozpoznania świata mit. Katastrofa jest wtedy koniecznym etapem dziejów, jednocześnie zniszczeniem i otwarciem nowej perspektywy”. J. Kryszak, *Wstęp* [w:] tegoż, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki tzw. Drugiej Awangardy*, Warszawa 1978, s. 6.

³⁸³ M. Żmigrodzka, *Norwid i romantyczna wizja historii* [w:] tejże, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, Warszawa 2002, s. 358.

³⁸⁴ Por. W. Ratajczak, dz. cyt., s. 85.

³⁸⁵ „Sprawność parowca polega mniej na jego dzielności niż na sile, którą parowy statek w sobie nosi. Ta siła drga i bije jak pulsujące serce między żelaznymi żebrami, a gdy się zatrzyma, parowiec – którego życie jest nie tyle walką, co pogardliwym ignorowaniem morza – słabnie i umiera na falach” (JC IX, 78, w przekł. A. Zagórskiej). Por. eseje marynistyczne Conrada pisane po katastrofie „Titanica”: *Kilka refleksji w związku z zatonięciem „Titanica”*, *Pewne aspekty chwalebного śledztwa w sprawie zatonięcia „Titanica”*, *Ochrona liniowców oceanicznych* (JC XXI, 167-216, w przekł. J. Miłobędzkiego).

³⁸⁶ Por. W. Ratajczak, dz. cyt., s. 91.

rozkładu. Mamy tu mianowicie salony-groby i salony-pustynie, „martwe kolonie”. Szczególne wrażenie sprawia wejście do salonu Madame de S.:

Ściany i posadzka pokoju były nagie jak w stodole³⁸⁷. Nieliczne sprzęty wyszukano na strychach i ściągnięto do użytku, nie odkurzywszy ich nawet porządnie. Były to rupiecie, pozostawione przez wdowę po bankierze. Okna bez firanek spoglądały pusto i bezsennie. Dwa z nich były zasłonięte brudnymi, żółtawymi roletami. Wszystko to mówiło nie o biedzie, lecz o plugawym skąpstwie.

(JC XII, 229, w przekł. W. Tarnawskiego)

Podobnie więc jak w *Szaleństwie Almayera* oraz *Placówce postępu*, „rozpoznanie głębokiego relatywizmu” struktury psychicznej podmiotu, grupy lub środowiska obrazuje Conrad za pomocą obrazów zaniedbania i dewastacji miejsc mieszkalnych: domów, altan, stacji. To część Conradowskiego szyfru, tego samego, którym pisarz posługiwał się w *Nostromo*, opisując doświadczenie powstania styczniowego w Polsce. Istnieją w tym wypadku ściśle związki między szyfrowaniem przez Conrada relatywizmu a zaszyfrowywaniem nihilizmu. Znakiem „rozpoznania głębokiego relatywizmu” są zaniedbane dom i stacja w środku dżungli symbolizującej nicość w Conradowskim uniwersum (por. *Szaleństwo Almayera*, *Jądro ciemności*, a także *Placówkę postępu*). Jedyłą porównywalną przestrzenią w epice Norwida wydaje się salon Generałowej ze *Stygmatu*, który, tak jak salon Madame de S., może sprawiać wrażenie „martwej kolonii”, salonu-grobu lub salonu-pustyni.

Pod tym względem Norwidowski i Conradowski sposób rozpatrywania kwestii moralnych w epice różni dopiero sposób klasyfikacji danego utworu literackiego. *Modi operandi* Norwida tworzącego krótkie formy prozatorskie są nowele moralne, *modi operandi* Conrada – nowele „efektu moralnego”.

³⁸⁷ Zob. także porównanie hallu Madame de S. do stodoły: „Hall wyglądał jak zakurzona stodoła z marmurów i stiuku, z pajęczynami po kątach i zatartymi śladami błota na posadzce wyłożonej białymi i czarnymi kafelkami” (JC XII, 157).

9. PROTAGONISTA W NOWELI „EFEKTU MORALNEGO”

Nie wiadomo, czy Conrad w pierwszej dekadzie XX wieku poznał *Tajemnicę lorda Singelworth*. Ważny jest pod tym względem list Conrada do Blackwooda z 22 grudnia 1902 roku, roku wydania noweli Norwida w „Chimerze”, zawierający Conrada pochwałę Miriamowego pisma – z pewnością było to jednak niemożliwe w czasie pisania noweli *Młodość*. W tym samym roku, w którym na angielskim rynku ukazała się bowiem *Youth, a Narrative, and Two Other Stories*, w zeszytce szesnastym „Chimery” po raz pierwszy opublikowano nowelę Norwida (1902)³⁸⁸. Fakt oryginalnej prezentacji *Tajemnicy*... nie pozostał bez echa wśród polskich czytelników „Chimery”. Piotr Chmielowski, recenzując w 1904 roku szesnastą broszurę pisma, decyzję o druku tego utworu Norwida postanowił ośmieszyć:

Wydrukowanie [...] *Tajemnicy lorda Singelworth* [...] dowiodło raz jeszcze, że bałwochwalstwo „sztuczności” jest zaraźliwe, że się szerzy nawet wśród najrozwężniejszych, przytępiając poczucie smaku i zacierając jasność sądu³⁸⁹.

Ostre zdanie Chmielowskiego na temat *Tajemnicy lorda Singelworth* wydaje się pozostawać zarzutem także w odniesieniu do *Młodości*. Zarówno nowela Norwida, jak i nowela Conrada mogą wydawać się popisem swego rodzaju grandilokwencji. W utworze Norwida jest to, najkrócej rzecz ujmując, popis języka. Należy jednak dookreślić jego charakter: jest on językiem sprofilowanym zgodnie z warunkiem stosowności. Dowodzą tego m.in. monolog Toni di Bona Grazii i tyrada samego Singelwortha:

Istotnie – wskazuje Marek Adamiec – styl tych „spomnień” nosi na sobie piętno, które za Chmielowskim można by określić mianem „hieratyczności”. Nadrzędną zasadą uporządkowania języka tego tekstu jest reguła decorum, tj. stosowności³⁹⁰.

³⁸⁸ C. Norwid, *Tajemnica lorda Singelworth*, „Chimera” 1902, t. 6, z. 16, s. 40-62.

³⁸⁹ P. Chmielowski, [rec. „Chimery”], „Pamiętnik Literacki” 1904, t. 3, z. 3, s. 337.

³⁹⁰ M. Adamiec, *Tajemnica lorda Singelworth albo metafizyka balonu*, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4, s. 207.

W *Młodości* przedmiotem opisu staje się pamięć, jej istota i fenomen – zgodnie z sentencją samego Conrada z przedmowy do noweli: „*Młodość* jest popisem pamięci”³⁹¹. Ów popis – podobnie jak popis języka stosownego w noweli Norwida – ma rzeczywiste przełożenie na kształt monologu protagonisty. Marlowa snującego opowieść o swojej służbie drugiego oficera na „Judei” charakteryzuje niemal nadludzka siła pamięci – Conradowski bohater w toku niespiesznej gawędy opowiada o wydarzeniach sprzed dwudziestu lat, relacjonuje czas żeglugi okrętu z dokładnością do godziny, czas pozostawania „Judei” w porcie zaś – z dokładnością do dni. Tkwi w tym sposobie narracji coś, co można określić „brakiem poczucia smaku” – dotyczącym nie kwestii języka, lecz samej koncepcji czasu w utworze, nienaturalnie wydłużonego okresu trwania pamięci protagonisty. Podobnego rodzaju „deformacji” Chmielowski doszukiwał się w wypowiedziach pierwszoosobowych w noweli *Tajemnica lorda Singelworth*.

Conradowski Marlow – inaczej niż Norwidowski lord Singleworth – jest protagonistą wprowadzonym do więcej niż jednego tekstu pisarza: poza nowelą *Młodość* wśród innych tytułów należałoby wymienić także *Jądro ciemności* (1902) oraz powieści *Lord Jim* (1900) i *Gra losu* (1915). Czytelnikowi Conrada ta wyróżniona grupa utworów umożliwia prześledzenie procesu samouświadamienia sobie przez Marlowa unikalności własnego doświadczenia pamięci, mówiąc zaś ściślej: przejścia w jego obrębie z poziomu *id* (popisu w *Młodości*) do poziomu *superego* (świadczenia w *Jądrze ciemności*). Z czasem bowiem pamięć Marlowa stanie się nie tylko pamięcią osobniczą, lecz także – jak zauważyła Eugenia Łoch – pamięcią egzystencjalną, rodzinną i historyczną. Już w *Jądrze ciemności* (które może być odczytywane jako zaszyfrowana nowela powstańcza, „inna *Wierna rzeka*”³⁹²) Conradowski protagonista okazał się w mocy wskazać, że „umysł ludzki jest zdolny do wszystkiego, ponieważ zawiera w sobie wszystko, zarówno przeszłość, jak i przyszłość” (zob. JC VI, 113). Łoch zinterpretowała ten fragment noweli następująco:

Współobecność przeszłości w płaszczyźnie teraźniejszości, jaka jawi się w świadomości Marlowe’a, staje się zarazem sposobem poszukiwania stałej istniejącej prawdy wewnętrznej w człowieku, kryjącej w sobie

³⁹¹ J. Conrad, *Od autora* [w:] tegoż, *Młodość i inne opowiadania*, Warszawa 1987, s. 171.

³⁹² „*Wierna rzeka*, *Echa leśne*, *Rozdziobią nas kruki, wrony* Żeromskiego obrazują różne formy znęcania się nad powstańcami, podobnie jak to ma miejsce w opisie stacji Kurtza z okresu kolonizacji w Kongu Belgijskim, gdzie rozgrywa się akcja Conradowskiego utworu”. E. Łoch, „*Jądro ciemności*” *Conrada a polski modernizm*, dz. cyt., s. 89.

mitu dzieciństwa i wczesnej młodości, utrwalone poprzez tradycję rodzinną. Można by rzec, iż owo symultaniczne połączenie czasów stanowi o archetypiczności sfery ludzkiej podświadomości, w której są również utrwalone kody narodowe³⁹³.

Jeszcze w opowieści snutej w noweli *Młodość* pamięć Marlowa wyłącznie obezwładnia precyzją. Brak odnotowanych przez narratora utworu jakichkolwiek reakcji słuchaczy wydaje się konsekwencją tego faktu. „Pochłaniająca” pamięć mężczyzny uniemożliwia wtręty oraz dygresje, a także nakłada na słuchających obowiązek nieomal ślepego posłuszeństwa wobec opowiadacza. Dowodem tego mogłby być pięciokrotnie wypowiedziany rozkaz Marlowa „Dajcie butelkę”, pięć razy wypełniony przez jego towarzyszy (JC VI, 20, 23, 27, 32, 35). W *Młodości*, inaczej niż w *Jądrze ciemności* w interpretacji Łoch, nie odnajdziemy ani świadomości pamięci jako funkcji (psychologicznej, społecznej albo historycznej), ani odwołań do filozofii pamięci – każdy popis oratorski Marlowa jest spontanicznym aktem kreacji i służy przede wszystkim jako sposób bezpośredniego wyostrenia postawy podmiotowej. Jest przy tym naturalną zasadą indywidualizacji – jako taki, ściśle wiąże się z kategorią improwizacji i stanowi wyraz narcyzmu. A więc Marlow improwizuje, momenty jego improwizowania są jednak ściśle wkomponowane w oś fabuły i wypełniają wyłącznie jeden temat, któremu podporządkowano w opowieści wszystkie dygresje. Jest nim wątek młodości:

Czy cała ta cudowność – to było morze, jak mi się zdaje, samo morze, czy sama młodość? Któż to wie? Ale wy tutaj, którzyście wszyscy mieli coś z życia: pieniądze, miłość – to, co daje ład – powiedzcie mi: czyż to nie najlepsze czasy, gdyśmy – młodzi – byli na morzu; młodzi i nic niemający, na morzu, które nie daje nic prócz ciężkich razów, tylko czasem sposobność odczucia własnej siły – to jedynie – czego wam wszystkim żal?

(JC VI, 54)

Improwizacja Marlowa na temat wieku młodzieńczego – podobnie jak wybór przez Conrada etyki partykularnej zamiast globalnej w *Tajemnym wspólniku* – jest sposobem wywarcia na odbiorcy „efektu moralnego”. Temu służy sposób kreacji protagonisty, jego dar posiadania nieskończonego zasobu pamięci. Niewiele myliłby się ten, kto wskazałby, że osoba Marlowa została do tej cechy zredukowana, że protagonista istnieje w noweli na prawach szerokiego, metonimicznego skrótu – tylko o tyle, o ile reprezentuje tę, nie inną zdolność umysłu. Funkcjonuje mianowicie na prawach ciągłego odwoływania się do jakiejś niepojętej mnemotechnicznej umiejętności, w którą wyposażył go autor noweli (znamion tej

³⁹³ Tamże, s. 88.

redukcji postaci do jednej z jego cech nie ma w żadnych innych utworach z narracją tego typu, w *Jądrze ciemności*, w *Lordzie Jimie* ani w *Grze losu*).

„Wszyscyście mieli coś z życia: pieniądze, miłość – to, co daje ład – powiedzcie mi: czyż to nie najlepsze czasy, gdyśmy – młodzi – byli na morzu?” – to pytanie Marlowa ostatecznie przekonuje co do tego, jakiego rodzaju „efekt moralny” chce wywołać Conrad. Jest nim – tak jak w wypadku *Tajfunu* i *Tajemnego wspólnika* – „efekt partykularyzmu”, moralne uzasadnienie dominacji etosu morskiego nad etosem lądowym, mniejszościowego nad większościowym. Sposobem, w jaki czytelnik ma zyskać pewność o słuszności tej postawy, jest kreacja protagonisty oraz wpisana w jego temperament stała gotowość do improwizacji, podsycana darem nieskończonej pamięci.

9.1. PROTAGONISTA JAKO NEUROTYP:

NEUROZA FATYCZNA MARLOWA A NEUROZA ANTYFATYCZNA LORDA SINGELWORTH

Protagonista, który nie tylko „popisuje się pamięcią”, lecz także od czasu do czasu przemienia się w improwizatora, a nawet odkrywa twarz narcyza żywo zatroskanego atencją publiczności, może – jak sugerował Ryszard Przybylski – popadać w neurozę językową³⁹⁴. Niewątpliwie Marlow opowiadający o swojej służbie na statku „Judea” jawi się jako osobowość neurotyczna, jednak jego neuroza (inaczej niż neuroza Mickiewiczowskiego Konrada³⁹⁵) jest neurozą głęboką, którą dla potrzeb tej pracy określiłem mianem fatycznej. Charakteryzuje ją przerost użycia funkcji fatycznej, stałych odwołań do uwagi czytelnika, a także do jego odbiorczych kompetencji poznawczych. „Wyróżnikiem Marlowa jest oralność” – wskazywała w swojej monografii Ewa Kujawska-Lis, dodając przy tym, że Conrad w konstrukcji gawęd Marlowa sięgał do określonych schematów oralnych obowiązujących w tzw. *yarnie*, czyli historiach marynarskich³⁹⁶. Istnieją wyraźne związki

³⁹⁴ Termin stworzony przez Ryszarda Przybylskiego i zastosowany w odniesieniu do improwizacji „bohatera Polaków” z *Dziadów* cz. III. Zob. R. Przybylski, *Wzlot i upadek bohatera Polaków: neuroza językowa* [w:] tegoż, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, s. 128-139.

³⁹⁵ „Przyczyną neurozy językowej Konrada było chorobliwe przekonanie o nieprzezwykłym rozdziwku między myślą a słowem, o bezsilności słowa wobec myśli”, jest więc „Guślarzem, ale bez słuchaczy, bez wspólnoty”. Tamże, s. 134, 137.

³⁹⁶ Nie tylko na pokrewieństwo z *yarnem*, lecz także na odwołania do stylu gawędy szlacheckiej, baśni *Tysiąca i jednej nocy* i nowel z *Dekameronu* wskazał już w 1972 roku w monografii *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak* Wit Tarnawski. W wyd. polskim: W. Tarnawski, *O artystycznej osobowości i formie Conrada* [w:] tegoż,

między stylem *yarnu* a neurozą fatyczną. Jej przejawy w opowieści snutej w *Młodości* wybijają się spoza reszty tekstu:

1. **Możecie sobie wyobrazić**, jak źle było z nami, kiedy wam powiem, że mieliśmy rozbite nadburcie i zalany pokład (JC VI, 16).
You may imagine, how bad it was when i tell you we had smashed bulwarks and a flooded deck (73)³⁹⁷.
2. **Nie zapominajcie**, że miał już sześćdziesiątkę i że to było jego pierwsze dowództwo (JC VI, 26).
Remember he was sixty, and it was his first command (79).
3. **Pamiętajcie**, że miałem dwadzieścia lat, że płynąłem pierwszy raz jako drugi oficer, że czekał na mnie Wschód (JC VI, 26).
Remember i was twenty, and it was my first second mate's billet, and the East was waiting for me (79).
4. **Mówię wam**, że ten spokojny, pochylony, prawie ułomny człowiek o pałkowatych nogach był olbrzymem w prostocie swojej idei (JC VI, 36).
I tell you this quite, bowed, bandy-legged, almost deformed little man was immense in the singleness of his idea (86).
5. **Czy wyobrażacie nas sobie** zwijających porządnie żagle statku, któremu było sądzone nigdzie już nie dopłynąć? (JC VI, 39)
Do you see the lot of us there, putting a neat furl on the sails of that ship doomed to arrive nowhere? (88)
6. **Czy rozumiecie?** Nie myślę, żeby którykolwiek z tych chłopców sądził, że wróci na dół zwyczajnym sposobem (JC VI, 39).
You understand this? i don't think one of those chaps expected to get down in the usual way (88).
7. **I wiecie, co pomyślałem?** Pomyślałem, że odłączę się możliwie najprędzej (JC VI, 46).
And do you know what i thought? i thought i would part company as soon as i could (93).
8. **Nie potrzebuję wam mówić**, co to jest poniewieranie się po morzu w otwartej łodzi (JC VI, 48)
I need not tell you what it is to be knocking about in an open boat (94-95).

W *Tajemnicy lorda Singelworth* nie znajdziemy żadnej egzemplifikacji neurozy fatycznej: ani w improwizacjach Toni di Bona Grazii, ani w końcowej tyradzie samego aeronauty. W mowie lorda zdania w funkcji fatycznej zostają zastąpione przez zdania bezpodmiotowe z partykułą modyfikującą: „niechże nie będzie teraz rzeczą na jowialny jedynie uśmiech zasługującą, skoro przystąpię i do technicznej formy mojej protestacji” (CN VI, 159) albo „kto ma błogą wolę śmiać się z tego, niechaj to pełni teraz!... teraz!... bo

Conrad. Człowiek – pisarz – Polak, Londyn 1972, s. 34. Por. E. Kujawska-Lis, *Marlow pod polską banderą. Tetralogia Josepha Conrada w przekładach z lat 1904-2004*, Olsztyn 2011, s. 126-127.

³⁹⁷ Oryginał *Młodości* cytuję za wydaniem: J. Conrad, *Youth: a Narrative* [w:] tegoż, *Heart of Darkness and Other Tales*, ed. C. Watts, New York 2008.

poczuwam łzę w oku...” (CN VI, 160). Już w obydwu cytatach daje się zauważyć, że intencje Singelwortha i Marlowa muszą okazać się przeciwstawne. Marlow mówiący *yarnem* ujawnia w toku wypowiedzi swoistą fatyczną neurozę, a „jego wyróżnikiem jest oralność”. Singelworth wydaje się cierpieć na neurozę antyfatyczną, „jego wyróżnikiem jest zaś piśmienność”, czyli w rozumieniu Waltera J. Onga: stosowanie „słowa poddanego technologii”³⁹⁸. Dobrze ową zbieżność słowa Singelwortha z Ongowską koncepcją słowa przybliżają uwagi Elżbiety Dąbrowicz, która w tyradzie lorda wskazała na „procesualny charakter słowa publicznego” oraz stwierdziła, że w użyciach tego typu „słowo publiczne to słowo artykułowane i interpretowane jako publiczne”³⁹⁹.

Singelworth tworzy wypowiedź hermetyczną, której zadaniem jest rozproszyc uwagę słuchaczy i zniechęcić ich do mówcy – temu służy jego „popis języka”. Marlow konstruuje gawędę, gdyż wyłącznie w obrębie tej formuły jest w stanie kontrolować uwagę swojego audytorium i utrzymywać ją na odpowiednio wysokim poziomie – temu także służy „popis pamięci”. Wypowiedź jednego ma doprowadzić do eliminacji uwagi odbiorców, jest zatem przejawem manii antyfatycznej, czyli znakiem neurozy pisma (*langue*). Wypowiedź drugiego zmierza z kolei do uzyskania najwyższej możliwej uwagi słuchaczy, jest symptomem manii fatycznej, a więc znakiem neurozy mowy (*parole*).

9.2. PROTAGONISTA JAKO „KREATOR ZDARZEŃ”: WIRTUOZERSKI MARLOW, NIEZROZUMIAŁY SINGLEWORTH

Jak wskazuje Dąbrowicz w odniesieniu do Singelwortha: „Spotkanie udaremnia ostatecznie przewrotna reżyseria lorda. Brak kontaktu zamienia się w kontakt – ostatni. Wymusza lord ów kontakt po to tylko, by go odrzucić. Protagonista nie jest ofiarą biegu zdarzeń, ale ich kreatorem”⁴⁰⁰. Ostatnie zdanie tej interpretacji warto odnieść również do Conradowskiego protagonisty. Jest bowiem także „kreatorem zdarzeń” i podobnie jak Singelworth – postępuje w zgodzie z regułą głoszącą, że „słowo publiczne inspiruje działanie i skrywa w sobie energię, której wyzwolenie umożliwia sytuacja”⁴⁰¹. *Tajemnica lorda Singelworth* jest jednakże nowelą moralną, czyli nowelą-rzeczą: w ujęciu Dąbrowicz „jakby

³⁹⁸ W.J. Ong, *Kilka tez [w:] tegoż, Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przełożył i wstępem opatrzył J. Japola, Lublin 1992, s. 206-233.

³⁹⁹ E. Dąbrowicz, „*Tajemnica lorda Singelworth*” Cypriana Norwida: *strategia publicznego mówienia*, „*Studia Norwidiana*” 1985/1986, nr 3/4, s. 221.

⁴⁰⁰ Tamże, s. 220.

⁴⁰¹ Tamże, s. 219.

monograficznym studium na temat słowa publicznego, sytuacji publicznych i człowieka w roli publicznej⁴⁰², a zarazem utworem epickim, którego „lektura przeczy komercyjności przedsięwzięcia” – „czytelnik spodziewa się atrakcyjnej fabuły, czyha zaś nań konstrukcja alegoryczna albo symboliczna, która zdarzenia traktuje pretekstowo”⁴⁰³.

Odwrotnie należałoby zaprezentować Conradowską nowelę jako produkt – nie tylko *Młodość*, pierwszą nowelę z Marlowem-protagonistą, którą pisarz w liście do Williama E. Henleya określił „najwspanialszą opowieścią świata”⁴⁰⁴, lecz także (wbrew wszelkim pozorom!) *Jądro ciemności*, drugą nowelę tego typu, nazwaną przez Conrada „najmroczniejszym z rozmyślań”⁴⁰⁵.

9.3. PROTAGONISTA WOBEC AUTORA: MARLOW JAKO CONRAD, SINGELWORTH JAKO NORWID W ŚWIECIE DWÓCH TYPÓW LINGWOESKAPIZMU

Marlow kreuje zarówno pierwszą, jak i drugą sytuację narracyjną – zaraz po sobie powstają zatem gawędy „najwspanialsza” i „najmroczniejsza”. Jak na tle autorstwa obydwu nowel ocenić autorstwo historii marynarskich wbudowanych w obydwa teksty? Tylko w części Zdzisław Najder ujął całe skomplikowanie relacji wiążących ze sobą protagonistę *Młodości* oraz jego autora:

Marlow, wzorowy gentleman, były oficer marynarki handlowej, był idealnym wcieleniem tego, czym chciałby być Conrad, gdyby był bez reszty Anglikiem. Dwoistość postaci Marlowa umożliwiała solidaryzację i poczucie przynależności do Anglii *per procura* – a zarazem zachowanie dystansu, jaki się ma do tworu własnej wyobraźni. W ten sposób Conrad, chociaż nie uporał się na stałe z kłopotami w znalezieniu spoistego obrazu własnej osobowości, wyszukał integrujący punkt widzenia i przełamał wreszcie najcięższy kryzys twórczy w swojej karierze⁴⁰⁶.

Marlow nie jest zatem „drugim Conradem” (*alter Conrad*), okazuje się bowiem kimś więcej: „Conradem lepszym” (*prior Conrad*), zwłaszcza w aspekcie porównywania możliwości narracyjnych, a także kompetencji sprawozdawczych obydwu. To Marlow

⁴⁰² Tamże, s. 220.

⁴⁰³ Tamże, s. 218.

⁴⁰⁴ J. Conrad, *List do W.E. Henleya* [w:] tegoż, *Listy*, dz. cyt., s. 146.

⁴⁰⁵ Tegoż, *List do R.C. Grahama* [w:] tamże, s. 112-113, Zob. także aluzję Anieli Kowalskiej dotyczącą związków między *Jądrem ciemności* Conrada a *Sezonem w piekle* Rimbauda: A. Kowalska, *Conrad 1896–1900...*, dz. cyt., s. 41-42.

⁴⁰⁶ Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, t. 1, Warszawa 1980, s. 329.

przecież, nie Conrad, przechodzi próbę mowy i dominuje nad narratorem, *implicite* zaś – dyskredytuje jego zdolności w sposób, który odsyła do poetyki osiemnastowiecznych angielskich poematów heroikomicznych. W nich:

wraz z rozluźnieniem struktury epickiej można też dostrzec zmianę pozycji narratora, widoczną w niektórych utworach z tego okresu. W *Dunciadach* i *Vernoniadach* Fieldinga wiarygodność narratora nie jest podważana w samym tekście utworów, ale w przypisach. Narrator ujawniony w tekście okazuje się niecałkowicie kompetentny w przedstawianiu zdarzeń i wymaga uzupełnień. Podmiot utworu widoczny w przypisach posiada większy zasób wiedzy niż narrator; świadczą o tym wyjaśnienia i uzupełnienia dotyczące zarówno aluzji do wzorców starożytnych, jak i do postaci z ówczesnej rzeczywistości⁴⁰⁷.

Marlow może jawić się jako podmiot utworu *Młodość*, a jego postawa kierować ku heroikomicznemu rodowodowi tej figury. Byłby w jej świetle demaskatorem niekompetencji narratora. Pozostaje przy tym „kreatorem zdarzeń”, a nawet wirtuozem formy – „lepszym Conradem”, twórcą produktu doskonałego: „najwspanialszej opowieści świata”, tematu noweli *Młodość*. Wirtuozeria Marlowa pozostaje konsekwencją obranego przez Conrada modelu lingwoeskapizmu. Nie jest on – jak w wypadku Norwida – wyborem zawężającym możliwości kreacji literackiej, nie jest ucieczką w „ciemność mowy”. Jest wyborem mowy innej, utrzymując metaforę Norwida, wyborem jej „jasności”, a co za tym idzie: przyjęciem wszystkich możliwości literackiej kreacji obowiązujących w nowo wybranym języku.

Jeśli dopuścić w tym miejscu skrót stylistyczny, Marlow jest wirtuozem formy, gdyż Conrad za język tworzonej przez siebie epiki literackiej (a więc także – za język protagonisty noweli *Młodość*, utrzymany w stylu marynarskiego *yarnu*) obrał język angielski. Idąc dalej, Singelworth – całkowicie zniewolony przez mowę zretoryzowaną i niezdolny (lub niechętny) do stworzenia jej odmiany „żywej”, mowy prawdziwie „przemawiającej” do słuchających i „dialogującej” z nimi – jest bohaterem wyrażającym pełen wymiar „ucieczki lingwistycznej” samego Norwida („ucieczki” w planie biografii), skutkującej pozostaniem w „rejonach ciemnych” tego samego języka, „emigracją zdolności” typu wewnętrznego. To model lingwoeskapizmu odmienny od Conradowskiego, introspekcyjny na co najmniej kilku podłożach, toteż bardziej skomplikowany w wymiarze psychologicznym.

Lord Singelworth nie jest podmiotem utworu Norwida, choć pozostaje „kreatorem zdarzeń”. Może być uznany za „drugiego Norwida” (*alter Norwid*), a nawet za „Norwida

⁴⁰⁷ G. Bystydzińska, *O angielskim poemacie heroikomicznym (Aspekty analizy historycznoliterackiej)*, Gdańsk 1978, s. 40.

lepszego” (*prior Norwid*) – podobnie jak Marlow w relacji do Conrada. Mówiąc, wskutek neurozy Singelworth nie stwarza tej jakości mowy, która wyróżniałaby mówienie jako akt (*parole*): „język, którym z taką wirtuozerią włada, świadczy jedynie o akcie artykulacji. Obraca się w formę wyswobodzoną ze znaczenia”⁴⁰⁸. To wyraźne odwołanie do doświadczenia biograficznego oraz pisarskiego Norwida, do „nocy wysłowienia” i „ciemności mowy”. W świetle tego wskazania sąd o lordzie Singelworth będącym rzecznikiem lingwoeskapizującej postawy autora, a nawet ten sam sąd wzmocniony – o Singelworthie-lingwoeskapiście (sic!), wydawałby się szczególnie przekonujący.

Niezdolność Singelwortha do stwarzania mowy (*parole*) jest czymś przewrotnym – zwłaszcza że lord-aeronauta pozostaje mimo to „kreatorem zdarzeń”. Podobnie jak Toni di Bona Grazia wydaje się przecież twórcą „ripost na niedorzeczność”⁴⁰⁹, jego kontestacja istniejącego układu społecznego nie zostaje jednak w pełni wyartykułowana, pozostaje więc nieodczytanym znakiem zanurzonym w niezrozumiałym dla nikogo kodzie (*langue*). „Dla protagonisty działanie wyznacza granice »ja«. Dla publiczności – zauważa wnikliwie Dąbrowicz – to przede wszystkim znak, niejednolity zresztą semantycznie”⁴¹⁰.

Narzucającą się cechą *Tajemnicy lorda Singelworth* jest retoryczność narracji. Retoryczność oznacza orientację na ekspresję, działanie, nie na opowiadanie, „utrwalanie obrazem wiernym”, jak przystoi tradycyjnej noweli, o czym zresztą autor przewrotnie informuje we wstępie. Utwór został napisany jakby z myślą o publicznym wygłoszeniu, wtłoczony w formę od wieków skonwencjonalizowaną⁴¹¹.

W sądzie Dąbrowicz najistotniejsze wydaje się z mojej perspektywy zastrzeżenie: „jakby z myślą o publicznym wygłoszeniu”. Utwór Norwida jest bowiem zapisem określonego doświadczenia piśmienności, o ile piśmienność rozumieć w sensie Ongowskim: jako technologię słowa. „Piśmiennikiem” jest Singelworth, który wygłasza swoją tyradę niczym „neurotyk pisma”, z obsesyjnym prawie że pragnieniem dominacji dokonując technologicznej obróbki komunikatu – jego wzbogacenia, rozszerzenia i nasycenia kontekstem. Lord jawi się jednak w swoim akcie mownym (nie: w swoim akcie mowy) jako ekscentryczny lingwista-amator, z pewnością nie zaś jako wirtuoz, którym okazał się Marlow – twórca „najwspanialszej historii świata”, snujący opowieść o sobie w niespiesznym dukcie *yarnu*.

⁴⁰⁸ E. Dąbrowicz, dz. cyt., s. 226.

⁴⁰⁹ Tamże.

⁴¹⁰ Tamże.

⁴¹¹ Tamże, s. 227.

9.4. PARABOLA W PERSPEKTYWIE „GIER NOWELOWYCH” NORWIDA I CONRADA: *TAJEMNICA...* JAKO NOWELA IDEOWA I *MŁODOŚĆ* JAKO NOWELA EGZYSTENCJALNA

Przyjmijmy, jak uczyniła to Aniela Kowalska, że *yarn* Marlowa jest parabolą⁴¹², Marlow zaś – tak samo, jak i Norwid – posługuje się techniką parabolizacji. Zestawienie protagonisty *Młodości* z protagonistą *Tajemnicy lorda Singelworth* uzmysławia zasadniczą różnicę między porządkiem parabolizacji w obu utworach. Marlow jest twórcą paraboli o losach „Judei”, podczas gdy Singelworth – jedynie obiektem paraboli o lordzie-aeronaucie. To pozwala uchwycić odkrywczość Conradowskiej metody parabolizacji utworu literackiego. Jego koncepcja paraboli jest u podstaw modernistyczna, implikuje bowiem przeżycie „tekstu jako tekstu”. Lekturę tego typu umożliwia umieszczenie tzw. parabolisty w świecie utworu – zadanie autora zostaje w tym projekcie ograniczone wyłącznie do wprowadzenia jego sylwetki i ekspozycji zbudowanej przez niego paraboli. Stworzenie przez Conrada modernistycznego wariantu wypowiedzi parabolicznej, której twórcą miał okazać się protagonista, sprawozdawcą zaś autor, dawało „osłonę dla własnych doznań”, a nawet „pewne kwantum depersonalizacji”⁴¹³.

W *Tajemnicy lorda Singelworth* twórca wypowiedzi parabolicznej znajduje swoje miejsce poza światem noweli. To autorski podmiot utworu, przewodnik i nauczyciel mający uzmysłwić czytelnikom kierunek lektury tekstu wiodącego nie tyle do odkrycia tajemnicy wskazanej w jego tytule, ile do zrozumienia pełni jej charakteru, ujęcia jej istoty. Zadanie parabolisty w nowelach Norwida ma wymiar propedeutyczny i głęboko pedagogiczny. Odpowiada jednocześnie na wyzwania modernizmu. Parabolista z tzw. cyklu włoskiego Norwida mierzy się bowiem nade wszystko – jak wskazał już Sławomir Rzepczyński – z kosztami przemiany światopoglądów czytelniczych, z ich melioracją, także z kryzysem tzw. teorii czytania w obliczu rewolucji czytelniczej drugiej połowy wieku. Usiłuje także ocenić, jakie są realne szanse na nowoczesne przeformułowanie kompetencji lekturowych i na ile – jeśli pojawią się nowe definicje – uwzględnią one metafizyczne, czyli dziewiętnastowieczne

⁴¹² „Siła idei nadała pierwszej narracji Marlowa wymowę przejrzystej paraboli, a niezwykła ekspresja opowiadania, swoisty ton wspomnień, kadencja zdań, sugestywność obrazów – plastykę i potoczystość rapsodu”. Por. A. Kowalska, *Conrad 1896–1900...*, dz. cyt., s. 34.

⁴¹³ Por. tamże, s. 33 oraz W. Borowy, *Fredro i Conrad. Z tajników sztuki pisarskiej*, „Tygodnik Wileński” 1925, nr 16.

podstawy samego czytania. Do tego służy zastosowanie porządku wypowiedzi parabolicznej w utworze o sensacyjnym, brukowym tytule.

Parabola w noweli moralnej, jaką bez wątpienia jest *Tajemnica lorda Singelworth*, ma charakter narzędzia reformatorskiego, tzn. ulepszającego rzeczywistość czytelniczą, a nawet – skłaniającego odbiorcę o „zgadobliwym umyśle” do rozpoznającej autorefleksji:

Zadaniem *Tajemnicy lorda Singelworth* byłaby więc próba przekształcenia odbiorcy „zgadobliwego” w odbiorcę kompetentnego, który dostrzeże w noweli nie tyle anegdotę, ile parabolę, dla którego ważna będzie nie tajemnica angielskiego arystokraty, ale istota tajemnicy, który wreszcie tajemnicy nie rozumie w znaczeniu „tajemniczego zachowania”, ale w uogólnionym, „metafizycznym” sensie⁴¹⁴.

Nowela moralna Norwida – ze względu na wysoki, premodernistyczny sposób użycia wypowiedzi parabolicznych – jest jeszcze nowelą ideową, skonstruowaną jako postulat, gatunkiem wzywającym do uzewnętrznienia doświadczenia lektury i do jego intelektualizacji. Nowela „efektu moralnego” Conrada – z niskim, modernistycznym modelem parabolizacji zdarzeń – służy za typ noweli egzystencjalnej, umożliwiającej nakreślenie figury parabolisty (istniejącego w tekście jako protagonista), uwydatnienie jego cech psychicznych i postaw życiowych odbitych w sposobie snucia przez niego opowieści, np. w metodzie prowadzenia *yarnu* przez Marlowa.

10. „GRY NOWELOWE” NORWIDA I CONRADA W ŚWIETLE KONCEPCJI TZW. POETYCKIEJ SPRAWIEDLIWOŚCI

„Gry nowelowe” Norwida i Conrada, gry, które powołano w celu zniesienia „patosu architektonicznego” w tradycyjnym modelu gatunkowym (nowela Prusowska), różnicuje stosunek do najważniejszych zobowiązań autora wobec świata tekstu, m.in. inna ocena możliwości wymierzania przez siebie (lub czytelnika) tzw. poetyckiej sprawiedliwości. Termin *poetic justice* po raz pierwszy zdefiniowała w 1995 roku Martha Nussbaum: „sprawiedliwość poetycką [w jej przekonaniu – dop. K.S.] wymierza ktoś – autor lub

⁴¹⁴ S. Rzepczyński, *O umyśle „zgadobliwym”. Tajemnica lorda Singelworth*, „Studia Norwidiana” 1996, nr 14, s. 110.

czytelnik, kto w świecie tworzonym przez literacką wyobraźnię jest rozważnym obserwatorem bezstronnie oceniającym fakty”⁴¹⁵.

W dziele Norwida „sprawiedliwość liczy się jako problem”, niezrelatywizowany do postaw nadawczych ani odbiorczych, autorskich ani czytelniczych, a pytanie o nowelę jako rzecz można w odniesieniu do epiki Norwida zrównać z pytaniem o nowelę jako parabolę. To cecha noweli moralnej: przeciwnie niż w uniwersum Conradowskim, w Norwidowskim świecie wartości możliwe jest wypracowanie nastawienia, które Nussbaum określiła „bezstronnością wyobraźni”. W świetle tych stwierdzeń epika Norwidowska miałaby utrzymywać te cechy charakteru protagonistów (bohatera, narratora-bohatera), które konotują postawy moralnej autonomii, niezależności i arbitralności sądów etycznych. Toteż tzw. sprawiedliwość poetycką wymierza w utworach Norwida najczęściej bohater (Gwido nad ciałem Quidama: „jesteście ślepi Kainanie / Rozbijający braterstwo na świecie”; CN III, 212) albo narrator pierwszoosobowy, m.in. ten w *Ad leones!* („– To tak jak sumienie jest sumieniem – odpowiedziałem”; CN VI, 143).

W epice Conradowskiej jedynym – jak należy mniemać – rzecznikiem tzw. poetyckiej sprawiedliwości mógłby być Marlow, przede wszystkim w *Jądrze ciemności*. Nawet jego wyobraźnia nie została jednak wyposażona w cechy „wyobraźni bezstronnych”. Wybory moralne Marlowa oscylują między tzw. poetycką sprawiedliwością a stale koniecznym do uwzględnienia ryzykiem popełnienia czynów bądź wygłoszenia sądów niesprawiedliwych. Optimum jest więc niemożliwe, a pojęcie sprawiedliwości należy zrelatywizować – nie tylko w obrębie narracji Marlowa. Relatywizm tego rodzaju jest w Conradowskiej noweli „efektu moralnego” po pierwsze relatywizmem nadawczo-odbiorczym (pojęcie sprawiedliwości poetyckiej kształtuje się między nadawcą a odbiorcą na zasadzie krzyżowania się przekonania wejściowego o tym, co sprawiedliwe, z analogicznym przekonaniem wyjściowym). Po drugie jest relatywizmem autorsko-czytelniczym.

Nie wystarczy, aby Norwidowska nowela moralna okazywała się „nowelą spełnionego efektu”, tak jak nowela typu Conradowskiego. Autora *Stygmatu* zadowoli bowiem dopiero stworzenie noweli nowej, „noweli spełnionej teleologii”. To mogła mieć na myśli Irena Sławińska, wskazując, że „rozwój prozy epickiej Norwida miał prowadzić do wielkiego realizmu, do ogarnięcia całej problematyki kultury i obejrzenia jej w skupiającej soczewce

⁴¹⁵ Tak pogląd Nussbaum przedstawia Jean Bessiere w szkicu polemicznym wobec jej studium *Poetic Justice*. Por. J. Bessiere, *Etyczne implikacje opowiadania* [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Warszawa 2004, s. 66. Por. także definicję poetyckiej sprawiedliwości Nussbaum w: M.C. Nussbaum, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston 1999.

jednego zdarzenia”⁴¹⁶. „Nowelistyka produktowa” Conrada, którą utożsamiam z modernizującą nowelistyką „efektu moralnego”, zredukowała pod tym względem część zobowiązań utrzymywanych przez „nowelistykę rzeczową” Norwida.

Zadanie noweli „efektu moralnego” jest z gruntu modernistyczne: wyzwolić „efekt moralny”. Jest on przede wszystkim „efektem rynkowym”, a przynajmniej „efektem odbioru” w rozumieniu modernistycznym. Z działaniem tego rodzaju związane są kategorie spontaniczności, momentalności, a także światopoglądy: bergsonizmu i tzw. wiecznej terażniejszości⁴¹⁷, które „podkreślają prowizoryczność wszystkiego, co zostało powiedziane”⁴¹⁸. Nowela Conradska wpisana jest przy tym w nowoczesną u podstaw „sferę socjoliteracką” przełomu wieków (XIX i XX), posługuje się narracją socjologiczną, której zapowiedzi dają się już odnaleźć w narracjach nowel-rzeczy Norwida, takich jak narracje w *Cywilizacji* (1860) oraz w *Tajemnicy lorda Singelworth* (1883). Pod pojęciem narracji socjologicznej należy rozumieć taką konstrukcję świata utworu przez narratora, w którym sytuacja moralna lub psychomoralna bohatera zostaje zakorzeniona w sytuacji społecznej, a sytuacja moralna lub psychomoralna narratora bądź autora implikowanego znajduje swoje ostateczne rozwiązanie w sytuacji czytelniczej.

Zadanie noweli moralnej pozostaje premodernistyczne: jest nim ukształtowanie postawy moralnej. Związane zostało z kategoriami okresowości, trwania i historii, a także: z nauką, paideą, a nawet w wypadku Norwida – z apostołstwem. Norwidowską „stronę postaw moralnych” reprezentują Sokrates, Giambattista Vico i Victor Hugo; Conradską „stronę efektu moralnego” – Søren Kierkegaard, Henri Bergson i André Gide⁴¹⁹. Nie oznacza

⁴¹⁶ I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida...*, dz. cyt., s. 306.

⁴¹⁷ Por. K.H. Bohrer, *Czas i imaginacja. Absolutny czas terażniejszy w literaturze* [w:] tegoż, *Absolutna terażniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 159-205.

⁴¹⁸ D.W. Fokkema, *Historia literatury: modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1994, s. 24.

⁴¹⁹ Por. m.in. T. Mackiewicz, *Sokrates Norwida: kontekst, recepcja, kontynuacja*, Warszawa 2009; E. Feliksiak, *Norwid i Vico* [w:] tegoż, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001; w związku z twórczością Hugo zob. esej Norwida pt. *Dwie aureole*. W ciągu ostatnich dwóch lat wyewoluowała także paralela Norwid-Kierkegaard, którą ufundował w 2003 roku Edward Kasperski: E. Lijewska, *O dwóch quidamach. Norwid-Kierkegaard* [w:] „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011 oraz W. Rzońca, *Narodziny modernizmu filozoficznego. Søren Kierkegaard – zironizowany dialog jako droga do prawdy* [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego II połowy XIX wieku*, Warszawa 2013. Por. także: E. Kasperski, *Sztuka pytań Norwida* [w:] tegoż, *Idee, formy i tradycje dialogu*, Warszawa 1990, s. 225-263.

to jednak utraty komparatywności tych dwóch grup utworów: odyseja moralna odbywana przez narratora *Stygmatu* może i powinna być porównywana z niektórymi odysejami moralnymi odbywanymi przez bohaterów Conrada, zwłaszcza przez Marlowa w *Młodości* lub w *Lordzie Jimie*. Już Irena Sławińska uświadamia możliwość istnienia tej paraleli: „Narrator [nowel Norwidowskich – K.S.] łączy postawę sprawozdawcy i czynnego uczestnika – jest widzem i aktorem równocześnie, jest – jak Marlow z *Lorda Jima* – »jednym z nas«, współtwórcą cywilizacji, jej ofiarą i współsędzią równocześnie”⁴²⁰.

Na przykładzie noweli marynistycznej Norwida, czyli *Cywilizacji*, oraz Conrada, tj. *Tajfunu*, możliwe jest zatem ukazanie odmienności zobowiązań tematyczno-gatunkowych obu utworów. Mogą być one zarówno niskie, tj. modernistyczne, jak i wysokie, premodernistyczne. „Nowelą nowomarynistyczną” będzie nie tylko Norwidowska nowela-rzecz, czyli nowela moralna funkcjonująca jako odmiana paraboli – „legenda”, lecz także – Conradowska nowela-produkt, czyli nowela „efektu moralnego”, stworzona jako tzw. dzieło dobrze skrojone – „fantazja”. Różnice między wysoką, premodernistyczną epiką Norwida a niską, modernistyczną epiką Conrada uzmysławiają fragmenty dotyczące katastrof morskich, zwłaszcza wątki zabójstw na statkach (w *Cywilizacji* Norwida oraz *Tajemnym wspólniku* Conrada). Conrad, jako partykularysta i zwolennik etyki mniejszości, opowiada się za dominacją lokalnego etosu ludzi morza nad globalnym – ludzi lądu. Norwid, jako uniwersalista opowiadający się za etyką większości, ten sam etos lokalny podporządkowuje globalnemu.

Jednak Norwida, w przeciwieństwie do Conrada, trudno będzie uznać za „twórcę nowomarynistycznego” w ścisłym tego słowa znaczeniu. Probierzem dla dzieł z kręgu nowego marynizmu jest bowiem istnienie w utworze literackim wąskoskalowego dyskursu etycznego, reprezentującego etos ludzi morza, innego niż etyczne dyskursy normatywne, odwołujące się do etosu ludzi lądu. Norwid nie stworzył dyskursu tego typu.

W tym ujęciu Norwidowski marynizm jest zatem w pewnej mierze symboliczny. Argumentem wzmacniającym ten osąd jest odmienne wykorzystanie gnomy przez obu pisarzy. Conrad wyzyskuje pozytywną funkcję gnomy jako nośnika sentencji o służbie na morzu gruntującego etos marynistyczny, inaczej niż Norwid, dla którego gnoma jest z jednej strony sposobem szyfrowania mowy (salon Harrysowej w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*), z drugiej zaś – narzędziem demaskującym fałsz komunikacyjny, a także fałsz systemów

⁴²⁰ I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida...*, dz. cyt., s. 315.

komunikacyjnych (dom Drążkowskich w noweli *Bartłomiej Alfonsem*). Wyłącznie w drugim z tych znaczeń i jedynie w kontekście pasażerskim – pojawia się w noweli *Cywilizacja*.

Niskie, modernistyczne zobowiązania tematyczno-gatunkowe nowelistyki „efektu moralnego” (nowelistyki Conradowskiej) oraz wysokie, premodernistyczne zobowiązania nowelistyki moralnej (nowelistyki Norwidowskiej) ogniskują się także w wyborze protagonistów utworów obu typów. Marlow z *Młodości* (protagonista noweli „efektu moralnego”), a także Singelworth z *Tajemnicy lorda Singelworth* (protagonista noweli moralnej) okazują się w równym stopniu neurotykami, co „kreatorami zdarzeń”. Neurozy językowe, na które obaj cierpią, wydają się daleką konsekwencją wyborów życiowych samego Norwida oraz Conrada, zwłaszcza ich decyzji o „ucieczce lingwistycznej” z obszaru polskiego języka literackiego: odejścia w „ciemność narodowej mowy” (Norwid) lub w dziedzinę języka obcego (Conrad).

Marlow jest wirtuozem wypowiedzi publicznych, chcącym wyrzucić na odbiorcy jasno określony „efekt moralny”, czemu ma służyć popis pamięci i dar improwizacji. Singelworth nie dba o to, by jego mowa posiadała jakąkolwiek inną wartość niż retoryczna, jest owładnięty manią stosowności i „technologicznego” opracowywania wypowiadanego przez siebie komunikatu. W jego wypadku „efekt moralny”, jaki usiłuje uzyskać, nigdy nie sięga celu. Ponosi więc Singelworth klęski kolejnych „niespełnionych efektów”, porażki mające określony ciężar moralny, potęgujące alienację aeronauty i przybliżające moment całkowitej afazji, odstąpienia od spraw świata, który i tak stał się już dla Singelwortha „światem umierającym: Wenecją śmietnikiem i Wenecją-klatką”⁴²¹. Tego rodzaju odczucia nie towarzyszą w najmniejszym stopniu refleksji protagonisty *Młodości*. Swój pierwszy „moment afatyczny” przeżyje Marlow dopiero w Kongu Belgijskim, a jego opis zawrze nowela *Jądro ciemności*.

⁴²¹ Tamże.

ROZDZIAŁ VI. WIZJE SZTUKI W *PROMETHIDIONIE* (1851) I W PRZEDMOWIE DO *MURZYNA Z ZAŁOGI „NARCYZA”* (1897)

Istnieje wiele zbieżności łączących Norwidowską i Conradowską wizję sztuki. Uwypuklone na tle różnic, połączone ze sobą dzięki perspektywie komparatystycznej, ułatwiają zrozumienie wewnętrznego skomplikowania, wyrafinowania, a także bogactwa programów estetycznych obu pisarzy. Preferowaną przeze mnie grupą tekstów Norwida i Conrada, mogącą kształtować *tertium comparationis*, są programowe wypowiedzi obydwu pisarzy o sztuce. Wszystkie należą do epiki literackiej. Zazwyczaj także okazują się one tymi częściami utworu, które Gerard Genette określał mianem paratekstów⁴²². Są to, innymi słowy, przedmowy, wstępy albo posłowania.

Norwidowskim paratekstem o zadaniach sztuki jest wśród innych wstęp do *Pierścienia Wielkiej-Damy*, Conradowskim – przedmowa do *Murzyna z załogi „Narcyza”*. Odwołanie do *Pierścienia*... nie byłoby jednak w pełni uzasadnione. Celem tego rozdziału jest bowiem porównanie Norwidowskiej i Conradowskiej wizji sztuki w najśłynniejszych tekstach programowych obydwu autorów, a więc w tekstach najwcześniejszych, najgłośniejszych, a tym samym najsilniej oddziałujących na kształt dalszego odbioru twórczości obu pisarzy. Zestawiam z tego powodu wyłącznie koncepcje wyrażone najwcześniej – zawarte w *Promethidionie* z 1851 roku oraz w przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”* z 1897 roku.

1. OKOLICZNOŚCI POWSTANIA PRZEDMOWY DO *MURZYNA Z ZAŁOGI „NARCYZA”* NA TLE POEMATU *PROMETHIDION*

Jak wskazuje Zdzisław Najder, „przedmowa ukazała się na końcu ogłaszanego w odcinkach w »New Review« *Murzyna* i nie weszła do pierwszych wydań książkowych powieści, ale później stała się najbardziej znanym tekstem publicystycznym Conrada, a zwrot

⁴²² Paratekstami, według Genette’a, są nie tylko „tytuł, podtytuł, śródtytuł” oraz „przedmowy, posłowania, wstępy, uwagi od wydawcy itd.”, lecz także „noty na marginesie, u dołu strony, na końcu; epigrafy, ilustracje” oraz „wszystkie sygnały dodatkowe, pióra autora lub innych osób, tworzące otokę tekstu”. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 320.

o »oddawaniu najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu« jest dziś niemal przysłowiowy. Wiele uwagi i domysłów poświęcono już wpływom innych pisarzy na przedmowę; usłyszano echa Maupassanta, Waltera Patera, a nawet Schopenhauera – najważniejsze jednak jest precyzyjne opisanie poglądów samego Conrada, wyrażonych w tym eseju⁴²³. To istotne spostrzeżenia. Najder podkreśla status przedmowy jako tekstu legendarnego, a przynajmniej jako „wypowiedzi paradygmatycznej” dla późniejszych badaczy twórczości pisarza. Wtórzy mu w tak wysokiej ocenie tego paratekstu Ian Watt, według którego rok 1897 jest jedynym rokiem aktywności pisarskiej Conrada, w którym w tak spójny sposób autor *Szaleństwa Almayera* postanowił zaprezentować metodę twórczą⁴²⁴.

Podobne wnioski dają się wysnuć na temat Norwida w czasie pisania *Promethidiona*, tj. w latach 1848–1849. Bez wątpienia autor ten tworzy tekst, który w równym stopniu wykreuje jego legendę, co stanie się źródłem klisz odbiorczych. Będzie to tekst na swój sposób słynny, w mniejszym stopniu jednak w ciągu życia autora niż po jego śmierci. Wielokrotnie zostanie on przywołany zarówno przez admiratorów Norwida, jak i przez jego wrogów. Pochwali go Józef Bohdan Zaleski („Są i myśli alembikowane, i włoskie *concetti* – ale co za bogactwo inteligencji i języka”⁴²⁵). Jemu jednemu poeta zwierzy się w liście z 1 sierpnia 1851 roku, że „wskutek *Promethidiona* ma polecenie dać plany na chałupy i karczmy, i domy dla leśników do Krakowskiego” (CN VIII, 136). Sąd Zaleskiego nie zostanie jednak powtórzony przez kolejnych czytelników – kampanię przeciwko *Promethidionowi* zapoczątkuje Andrzej Edward Koźmian („Ciemniejszej nocy i zamętu nikt z ludzi utworzyć nie zdoła”⁴²⁶), do niego dołączą Konstanty Gaszyński, Julian Klaczko w „Gońcu Polskim” („*Promethidiony*, *Zwolony* i inne androny!”⁴²⁷) oraz Lucjan Siemieński w „Czasie” („Prawdziwie trzeba by zapomnieć o wszystkich utworach naszych poetów, aby

⁴²³ Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, t. I, Warszawa 1980, s. 301.

⁴²⁴ „Przedmowa do *Murzyna z załogi »Narcyza«* wyraża w formie osobistej wypowiedzi, tak jak sama powieść – w formie narracji, zasadniczą ciągłość zapału, z jakim Conrad dążył do zasypiania przepaści między dawnymi i nowymi zadaniami swego życia”. I. Watt, *Murzyn z załogi »Narcyza“: Przedmowa* [w:] tegoż, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984, s. 105-106.

⁴²⁵ J.B. Zaleski, [Dzienniki 1851–1859], Bibl. Jag. rps 9160 I, notatki z 8.02.1851, zob. też notatki z dwóch poprzednich dni, tamże. Cyt. za: S. Sawicki, *Wstęp* [w:] C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997, s. 44.

⁴²⁶ List do Jana i Stanisława Koźmianów z 26 XI 1851 [w:] *Listy Andrzeja Edwarda Koźmiana (1829–1864)*, t. II, cz. I, Lwów 1894, s. 73-74. Cyt. za: S. Sawicki, dz. cyt., s. 45.

⁴²⁷ [J. Klaczko], *Do Teofila L...*, „Goniec Polski” 1851, nr 209. Cyt. za: S. Sawicki, dz. cyt., s. 45.

móc na chwilę znaleźć upodobanie w tym chaosie pretensjonalnego, naciąganego humoryzmu⁴²⁸). Franciszek Morawski stworzył nawet fraszkę *Góra rodząca*:

Tak i niejeden autor poematu
Ogromne dzieło zapowiada światu,
Na samym wstępie puszy się i żżyma –
Lecz cóż wreszcie skleci?
Tak się i pęcherz nadyma:
Ściśnij, wiatr wyleci⁴²⁹.

Sytuacja wokół *Promethidiona* zmieni się dopiero w roku 1901. Stanisław Malczart w artykule *Cypriana Norwida poglądy na sztukę* doprowadzi do nowego odkrycia poematu przez Polaków⁴³⁰. „Niemał wszystkim zaczął imponować Norwid nie tylko jako twórca, lecz również jako teoretyk sztuki. Nic dziwnego więc, że utworem poety, który nagle – zwłaszcza po jego wznowieniu przez Przesmyckiego w słynnym VII tomie »Chimery« z roku 1904 – stał się objawieniem, był właśnie *Promethidion*»⁴³¹. Sawicki przywołuje burzliwe losy traktatu estetycznego Norwida aż do czasu wojny: „Piotr Bańkowski w kilka lat później nazwał go »Ewangelią sztuki«, a Stanisław Cywiński uznał go, już po odzyskaniu niepodległości, w roku 1924 za »najgłośniejszy z utworów«. Do roku 1939 wydano go w całości lub w obszernych fragmentach jeszcze dziewięć razy»⁴³².

Najwyraźniej Conrad nie mógł znać *Promethidiona* w trakcie pisania przedmowy do *Murzyna z załogi „Narcyza”*. Był rok 1897 i do napisania przez Stanisława Malczarta słynnego studium o poemacie pozostawały jeszcze cztery lata. Z dużym prawdopodobieństwem można jednak stwierdzić, że autor *Lorda Jima* poznał *Promethidiona* później. Jako redaktor »Chimery« Przesmycki dbał, aby prenumerata jego pisma trafiała także do British Museum. W liście do Williama Blackwooda z 22 grudnia 1902 roku Conrad

⁴²⁸ „*Promethidion, rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*”. „*Zwolon. Monologia*” p. C.K. Norwida, „Czas” 1851, nr 191, s. 1. Cyt. za: S. Sawicki, dz. cyt., s. 45.

⁴²⁹ Zob. F. Morawski, *Góra rodząca* [w:] tegoż, *Pisma zbiorowe wierszem i prozą*, t. 2, Poznań 1882, s. 180. Cyt. za: M. Ingot, *Wstęp* [w:] C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Wrocław 1995, s. 23-24.

⁴³⁰ S. Malczart, *Cypriana Norwida poglądy na sztukę narodową*, „Tygodnik »Słowa Polskiego«” 1902, nr 6, 7, 8 i 9.

⁴³¹ S. Sawicki, dz. cyt., s. 46.

⁴³² Tamże, s. 46. Por. także: P. Bańkowski, *Norwidowe poglądy na sztukę*, „Przegląd Narodowy” 1910, s. 194-215; także C. Norwid, *Wybór poezyj*, opr. S. Cywiński, Kraków 1924.

zwierza się adresatowi z postanowienia wysłania egzemplarza recenzenckiego *Młodości* „dla bardzo młodych lwów w wyjątkowo nowoczesnym piśmie literackim w Warszawie – »Chimera«”⁴³³. Powyższa wzmianka o piśmie Miriama przesądza – jak uważa Zdzisław Najder – o „prowadzeniu w owym czasie przez Conrada korespondencji z kołami literackimi w Polsce [korespondencji nieznanej do dziś – K.S.]”⁴³⁴. Najpóźniej z *Promethidionem* mógł Conrad zetknąć się w 1914 roku w trakcie pobytu w Polsce – dodajmy, że w tym samym roku pisarz zdecydował się na wydanie nigdy nieopublikowanej przedmowy o poglądach na sztukę. Dołączył ją do amerykańskiej edycji *Murzyna z załogi „Narcyza”*. Nie sposób mimo to rozstrzygnąć z całą pewnością, czy na decyzję Conrada o przedruku mogła w jakikolwiek sposób wpłynąć lektura Norwidowskiej „Ewangelii sztuki”.

Podobnie jak Conrad w przedmowie, Norwid w poemacie prezentuje program i metodę twórczą. Nie odgrywa szczególnej roli to, że jeden wykorzystuje do tego formę obiegową, tj. kształt przedmowy, drugi zaś – formę gatunkową, czyli postać dialogu filozoficznego. Zarówno poemat Norwida, jak i przedmowa Conrada są pierwszymi wypowiedziami programowymi obu pisarzy, dotyczą zadań sztuki, z czasem okażą się źródłami „paradygmatycznych ujęć” ich pisarstwa.

2. NORWIDA I CONRADA „SYMBOLIZM IMPRESJI” W PERSPEKTYWIE ANALIZY ZWIĄZKÓW MIĘDZY SZUKĄ A PRACĄ

Jednym z najważniejszych podobieństw łączących *Promethidiona* z przedmową do *Murzyna z załogi „Narcyza”* jest wyraźne ujęcie związków współkształtujących sztukę i pracę. „Wyznaczenie sztuce literackiej obowiązków nie wiąże się z postawieniem jej na idealnym piedestale: praca pisarza porównana jest z pracą rolnika i rzemieślnika” – wskazuje za Conradem Najder⁴³⁵. Przywołajmy odpowiedni cytat z poematu Norwida:

Pieśń a praktyczność – jedno zaręczone
Jak mąż i dziewczka w obliczu wieczności:
Zepsułeś sztukę, to zepsułeś żonę,
I narobiłeś intryg tej ludzkości,
I narobiłeś romansów...

⁴³³ J. Conrad, *Do Williama Blackwooda 22 grudnia 1902* [w:] tegoż, *Listy*, dz. cyt., s. 206.

⁴³⁴ Zob. komentarz Z. Najdera do listu: tamże.

⁴³⁵ Z. Najder, *Życie Conrada-Korzeniowskiego...*, dz. cyt., t. 1, s. 304.

Na czym polegałaby „praktyczność pieśni” według Conrada? Czy na trudzie symbolizacji świata, który na początku jawił się w oglądzie jako impresyjny? Symbol stawałby się w tym ujęciu obrazem odbytej pracy myślowej. Zdaniem Najdera, Josepha Conrada należałoby uznać raczej za literackiego symbolistę niż za impresjonistę. Dowodzi tego idea eksploracji ukrytego świata prawdy, przenikająca całą przedmowę do *Murzyna z załogi „Narcyza”*. W jego poszukiwaniu ujawnia się twórczy oraz świadomościowy wymiar pracy, a także pełne określenie jej celu w planie życia:

Celem artysty jest dotarcie do prawdy innej niż po prostu wierne zarejestrowanie doznań zmysłowych i odczuć: chodzi o przeniknięcie do ich głębszego, ukrytego sensu. „Impresjonizm” Conrada polega na dążeniu do sugestywności, na budzeniu u czytelnika określonych nastrojów i wizji – nie za pomocą odzwierciedlającego opisu czy relacji, które trafiają do intelektu, ale przez odwołanie się do uczuć i wyobraźni. Jest to program w istocie bliższy symbolizmowi niż impresjonizmowi w malarstwie⁴³⁶.

Sąd Najdera jest słuszny, choć nie w pełni zadowalający. W literaturze impresjonizm implikuje symbolizm. Związki między sztuką a pracą mają swój wyraźny, impresjonistyczno-symbolistyczny wydźwięk. Rzecznikami tak rozumianego „symbolizmu impresji” (bądź „impresjo-symbolizmu”) mogliby być zarówno Norwid, jak i Conrad. Świadczy o tym jedna z krytyk Bogumiła wygłoszona w *Promethidionie ad spectatorem*. Zawiera ona zarówno metafory pracy późniejszych impresjonistów: „odcedzanie światła” oraz „czyszczenie półcieni”, jak i metaforę pracy symbolistów: „wskrzeszanie wspomnień Boskości”. Świat pozbawiony tych dwu rodzajów działań ulega regresowi, aż staje się przestrzenią tanatyczną, „bezkolorową Syberią”:

A teraz – wróćcie do waszój rozmowy
O sztukach pięknych i pieśni ludowej,
A teraz wróćcie do wyobrażenia,
Że jest rozrywką znudzonej materii
Odcedzać światło i czyścić półcienia,
Z bezkolorowej wskrzeszając Syberii
Pozatracane Boskości wspomnienia.

(CN III, 439)

⁴³⁶ Tamże, s. 303.

„Symbolizm impresji” Conrada, wyłożony w słynnej przedmowie, wyrasta z tych samych podstaw. Także w paratekście *Murzyna z załogi „Narcyza”* można wyróżnić i oddzielić od siebie metafory pracy impresjonistów oraz symbolistów. Podstawami tych pierwszych są według Conrada „wibracja, barwa, kształt, ruch, forma oraz kolor”. Podstawami drugich: „treść, tajemnica, jądro momentu” oraz związane z nimi stany emocjonalne, odwołujące się do trudu symbolizacji – „napięcie” i „pasja”:

W chwili odwagi wyrwać z nieubłaganego pędu czasu przemijającą chwilę życia – to tylko początek dzieła. Należy pokazać jego drganie, barwę i kształt, a poprzez jego ruch, formę i barwę odsłonić treść jego prawdy – ujawnić zapładniającą tajemnicę, napięcie i pasję ukryte w jądrze każdego przekonującego momentu.

(JC III, 12, w przekł. B. Zielińskiego)

„Impresjo-symbolizm” Conrada łączy z „impresjo-symbolizmem” Norwida pseudoerotyczny sposób opisu związków pracy i sztuki. Sztuka, o ile zaistniała dzięki pracy w dziele, związana została z miłością i jest rękojmą prawdy: „I wszelka inna Miłość bez wcielenia / Jest upiorowym myśleniem myślenia... / Bo u Polaków Charitas z Amorem / Są już Miłości słowem niepodzielnym, / Którego logik nie przetnie toporem: / Jak bohaterska pierś – jest nieśmiertelnym” (Norwid, CN III, 442); także „Zadanie to, do którego trzeba podchodzić z miłością i wiarą, polega na ukazaniu bez wahań, bez wyboru i obaw, owego ocalonego fragmentu wszystkim oczom w świetle szczerości” (Conrad, JC III, 12).

Sztuka, która z miłością objawia prawdę o świecie, świadczy nie tylko o renesansie widzenia przez pryzmat uczucia, lecz także o ostatecznym zmierzchu racjonalizmu (por. rozdział czwarty: *Kryzys kultury w korespondencji Norwida i Conrada jako „idiom egzystencji”*). W *Promethidionie* czytamy, że „słowo Miłości” jest „niepodzielne”, a „logik nie przetnie go toporem”. W przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”* – że cel sztuki „nie zawiera się w logice tryumfalnego wniosku, nie polega na odsłonięciu którejs z tych bezlitosnych tajemnic zwanych prawami natury” (JC III, 14). Sztuka będąca obrazem prawdy i miłości jest w przekonaniu Conrada „trudna, natchniona i przesłonięta mgłami” (JC III, 14). W Conradowskim świecie wartości, jeśli ograniczyć się wyłącznie do aksjologii zaprezentowanej w przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”*, nie dochodzi nigdy do epifanii piękna, nie pojawia się także jego kategoria ani pojęcie.

3. NORWID I CONRAD WOBEC IDEALIZMU (JAKO EPIFANICZNOŚCI SZTUKI)

Ostatecznym celem miłości jest w *Promethidionie* stworzenie kultury przemijającej na podobieństwo kultury wiecznej, a także w stałym odniesieniu do niej. Dla Norwida prototypowym dziełem miłości, wzorem *opus aeternum* na Ziemi, okaże się kultura antyczna, grecko-rzymska („O! Grecjo – ciebie, że kochano, widzę / Dziś jeszcze w każdej marmuru kruszynie” – CN III, 442). Nie ulega wątpliwości, że „symbolizm impresji” przedstawiony w *Promethidionie* jest idealizmem. Sztuka polska jest w przekonaniu Norwida albo znakiem apostolskim, albo znakiem anielskim, bądź „najwyższym rzemiosłem”, bądź „najniższą modlitwą” (CN III, 446).

O pracy mówi się wyłącznie przez chwilę jako o procesie niezwieńczonym – że jest „zguby szukaniem”, o pieśni zaś – że jest „nawoływaniem” (CN III, 439). Ostatecznym ich efektem, na co kładą nacisk w poemacie Bogumił i Wiesław, jest jednak epifania, finał pracy oraz pieśni, czyli dotarcie do światła prawdy: „i znalazł to, z czym szukał”, „i dognał to, czym gonił”, „i złowił to, czym łowił” (CN III, 439). W *Promethidionie* do powrotu na „bezkolorową Syberię” nie może więcej dojść. Epifania piękna usuwa wszelką wątpliwość co do natury i losów świata. Nie tylko wątpliwość aktualną, lecz także przyszłą.

Inaczej w przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”* – tu „symbolizm impresji” służy projekcji idealizmu i jest rodzajem epifenomenalizmu. Literatura umożliwia wyłącznie zawieszenie wątpliwości dotyczących natury piękna, zachwycający „seans prawdy”, trwającą jakiś czas projekcję momentu idealnego. „Epifania” nie usuwa jednak sceptycznych skłonności podmiotu, który nie może pozbyć się wrażenia, że uczestniczył w zjawisku niesamoistnym, wtórnym, zależnym od kontekstu – w epifenomenie; że trwa ono zaledwie chwilę, jest przemijające i nie pozostawia po sobie trwałej zmiany. Powrót na „bezkolorową Syberię” jest jego częścią:

Zatrzymać na czas jednego technienia ręce zajęte przyziemną pracą, zmusić ludzi urzeczonych widokiem dalekich celów, aby przez chwilę spojrzeli na otaczające ich kształty i barwy, światło słońca i cienie, sprawić, by zatrzymali się, aby spojrzeć, westchnąć, uśmiechnąć się – oto cel trudny i niepochwytany, osiągalny tylko dla bardzo nielicznych. Gdy go dokonają – patrzajcie! – oto jest cała prawda życia; chwila widzenia, westchnienie, uśmiech – i powrót do wieczystego spoczynku.

(JC III, 14)

W związek sztuki i pracy wpisany jest zatem w świecie Conradowskim swoiście pojmowany pesymizm. Inaczej niż „symbolizm impresji” Norwida, „symbolizm impresji” Conrada nie może być idealizmem. Jest epifenomenalizmem. Piękno Norwida jest źródłem nieustających epifanii, piękno Conrada – pozostaje epifenomenem. Przez to nabiera cech nierealizowalnego projektu, wiecznego zadania, nieusuwalnego poza dziedzinę zobowiązań imperatywu. Dowodzi tego jedno ze zdań przedmowy usunięte przez autora za radą przyjaciela, Garnetta: „Tylko w sztuce, ze wszystkich dziedzin działalności człowieka, jest sens w samym wysiłku, ideał jest praktycznie nieosiągalny”⁴³⁷. To najważniejsza niezgodność różnicująca programy etyczno-estetyczne Norwida oraz Conrada.

Dalekich źródeł Conradowskiego epifenomenalizmu, prowadzącego w ostatecznym rezultacie do apologii „twórczego wysiłku” i pochwały heroizmu artysty-Szyzyfa, można dopatrywać się już w pesymistycznej koncepcji „piękna w anamorfozie”, najwyraziściej przedstawionej w *Marii* Antoniego Malczewskiego, rozproszonej także w dziełach innych romantyków szkoły ukraińskiej. Jak poetycko określił to bowiem Marek Bieńczyk, „rzeczywistość opisana w utworze znajduje się w ciągłej anamorfozie, tak mało jest esencjonalna, a tak płynna, labilna”, dodając przy tym, że „cała *Maria* ponacinana jest pustymi chwilami, szczelinami, w których wyczerpują się wszelkie poruszenia życia”⁴³⁸. Ten stan atrofii Conrad oczywiście sublimuje w wielu następujących po sobie etapach aż do punktu, w którym nie osiągnie stanu pełnej zgodności na heroizm Szyzyfa. Epifenomenalizm Conrada nie prowadzi do pesymizmu inaczej niż epifenomenalizm Malczewskiego – z pesymizmu bierze jednak swój początek i źródło wszystkich dramatów moralnych.

Na tle tak ujętej Conradowskiej wizji sztuki, poglądy Norwida na piękno, przedstawione w poemacie *Promethidion*, należy uznać za nasycone poromantycznym optymizmem, właściwym m.in. dla dzieł z kręgu estetyki prerafaelickiej. Nawet wówczas, gdy Norwid będzie się przychylił ku pesymistycznej ocenie zadań i możliwości sztuki, a nawet ku możliwości kontemplacji piękna epifanicznego – ten moment sceptyczny „poety i sztukmistrza” doskonale utrwała nowela *Ad leones!* – nie zwróci się ku pesymizmowi typu romantycznego. *Ad leones!* w o wiele większym stopniu nosi bowiem znamiona utworu

⁴³⁷ List Conrada do Garnetta z 28 VIII 1897. Cyt. za: Z. Najder, *Życie Conrada...*, dz. cyt., t. 1, s. 304.

⁴³⁸ M. Bieńczyk, „*Wszystko w świecie tracić...*” O „*Marii*” Antoniego Malczewskiego [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 46. O możliwych inspiracjach Conrada Antonim Malczewskim por. hasło: *Marie: a Ukrainian Tale* [w:] *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850: L-Z*, vol. 2, ed. Ch.J. Murray, Oxford–New York 2004, s. 709-710.

napisanego ręką „sceptycznego prerafaelity” niż w jakimkolwiek możliwym sensie – tekstu „romantycznego pesymisty”.

Nieosiągalność ideału w sztuce nie pozwala u Conrada na skojarzenie jej z działalnością wytwórczą. Upadek sztuki nie może być więc w tym wypadku porównany z upadkiem techniki, tj. z tym, że „rozbiorem kraju forma pokrzywdzona woła”, że „chaty chłopskie krzywe”, a „kościół nie stoją na ogiwie polskim” (to porównanie uprawomocniał *Promethidion* – CN III, 441). Conradowska funkcja pracy nie pociąga za sobą „sukcesu i pożytku” w świecie ludzkim. „Impresjo-symbolizm” Norwida ma charakter uniwersalny, a „impresjo-symbolizm” Conrada jest projekcją wartości uniwersalnych. Nie ma żadnych odwołań obiektywnych. W Conradowskim świecie wartości nie logos poprzedza więc etos (jak w Norwidowskim), lecz etos wyprzedza logos.

Michał Masłowski, analizując ten problem w *Jądrze ciemności* Conrada, odwoływał się do kategorii transcendencji poziomej („etos wyprzedza logos”). Wskazywał, że w Conradowskim uniwersum:

siła charakteru, etyczne postępowanie są pierwsze w stosunku do dyskursu, wręcz go fundują, przemieniając zarazem bieg wydarzeń i ich sens, zapewniając człowiekowi godność. Powracamy w ten sposób do pesymizmu romantycznego, traktującego świat jako zły w swej istocie, gdzie jedyne dobro może zostać wniesione przez człowieka⁴³⁹.

Podsumujmy dotychczasowe spostrzeżenia za pomocą tabeli:

C. Norwid, <i>Promethidion</i>	J. Conrad, przedmowa do <i>Murzyna z załogi „Narcyza”</i>
<p>„logos wyprzedza etos”</p> <p>transcendencja pionowo-pozioma, uniwersalna</p> <p>PIĘKNO, PRACA</p> <p>(wspólny wysiłek twórczy symbolizacji ludzkiego doświadczenia prowadzący do epifanii)</p>	<p>„etos wyprzedza logos”</p> <p>transcendencja pozioma, indywidualna i wspólnotowa</p> <p>PRACA</p> <p>(wspólny wysiłek twórczy symbolizacji ludzkiego doświadczenia)</p>

⁴³⁹ M. Masłowski, *Zło nowoczesności: „Jądro ciemności” Conrada a „Czas Apokalipsy” Francisa Forda Coppoli* [w:] tegoż, *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*, Warszawa 2011, s. 72-73.

<p>„Symbolizm impresji”, czyli ostateczny zmierzch racjonalizmu</p> <p>„słowa Miłości logik nie przetnie toporem” (Norwid)</p> <p>„cel sztuki nie zawiera się w logice tryumfalnego wniosku” (Conrad)</p>	
Jako i d e a l i z m	Jako e p i f e n o m e n a l i z m, (p r o j e k c j a i d e a l i z m u)

W koncepcji sztuki zawartej przez Norwida w *Promethidionie* piękno uznane więc zostało za wartość epifaniczną. Natomiast w przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”* Conrad przypisał mu wyłącznie cechy epifenomenu. Jak się wydaje, to Józef Ujejski najpełniej przedstawił rudymenty tej Conradowskiej postawy. Uczynił to, projektując hipotetyczny spór między Josephem Conradem a Herbertem George’em Wellsem. Dotyczyć miał Wellsowskiej idei „umysłów wyćwiczonych”, którą Conrad uważał za nic więcej nad fikcję teoretyczną. W uzasadnieniu miałby stwierdzić – zgodnie z tym, co przewidywał Ujejski – co następuje:

Tak, rzeczywiście nie dotarłem nigdy do samej nagiej prawdy nie tylko rzeczy, ale nawet uczuć i pragnień ludzkich. Żeglując wytrwale myślą i wyobraźnią po morzu istnienia, żeglując w różnych kierunkach, zawsze się w końcu rozbijałem, natrafiwszy na gęstą mgłę, wobec której oczy moje i szkła i wszelkie usiłowania były bezsilne. Ale twoje doprowadziły cię nie dalej. A jeśli sądzisz inaczej, to tylko tego złudzenia mogę ci pozazdrościć⁴⁴⁰.

Niezależnie od różnicy w ostatecznym określeniu natury piękna – „jest epifaniczne”, uważałby Norwid, „jest epifenomenalne”, twierdziłby Conrad – obie wizje sztuki wyrastają z tych samych podstaw, są też podobnie umotywowane. W tym polu zbieżności mogą okazywać się nad wyraz zaskakujące. W przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”* mit Norwidowskiej „praktyczności pieśni” z *Promethidiona* zostaje nie tylko zaktualizowany, lecz także – w pełni dostosowany do impresjonistyczno-symbolistycznych wymogów pracy nad dziełem. Norwidowskie związki między sztuką a pracą Conrad rewaloryzuje, odwołując się do najgłębszych, twórczych imperatywów nakazujących podejmowanie nieustającego wysiłku symbolizacji ludzkiego doświadczenia. Obaj pisarze, motywując i wzmacniając ten rodzaj konieczności, posługują się quasi-erotyczną metaforą: dzieło – mówiąc najkrócej – rodzi się dla miłości i w imię miłości, jest więc zdaniem Norwida najpełniejsze wówczas, gdy

⁴⁴⁰ J. Ujejski, *Conrad i sztuka...* dz. cyt, s. 130.

najwierniej odzwierciedla małżeństwo „Charitas z Amorem”. Zdaniem Conrada – dopiero wtedy, gdy ujawnia „ocalony fragment” z właściwą sobie „wiarą oraz miłością”, obydwoma pozbawionymi „logiki triumfalnej konkluzji”.

ROZDZIAŁ VII. TECHNIKI PISARSKIE NORWIDA I CONRADA – CECHY WSPÓLNE W KONTEKŚCIE EPIKI HENRY’EGO JAMESA

Wspólne cechy technik pisarskich Norwida i Conrada zauważono krótko po śmierci autora *Lorda Jima*. Najpierw na znaczące podobieństwa warsztatu wskazał conradysta Józef Ujejski – stało się to w 1936. Norwidolodzy podjęli ów wątek już po wojnie – w 1947 roku uczynił to Tadeusz Makowiecki, analizując styl poematu *Promethidion*. W 1957 kontynuowała jego refleksję Irena Sławińska, odnosząc ją do prozy epickiej Norwida. Podobieństwo stylu Conrada do stylu Norwida miało się ujawniać zarówno w zbieżnościach z twórczością poematową sprzed powstania *Quidama* (Makowiecki), jak i w odniesieniu do kształtu Norwidowskiego dzieła epickiego, zwłaszcza do „trylogii włoskiej” (Sławińska)⁴⁴¹.

Drugą grupę podobieństw można usiłować wytłumaczyć kręgiem tych samych inspiracji – w wypadku zarówno Norwida, jak i Conrada. Pisząc *Stygmata*, *Ad leones!* oraz *Tajemnicę lorda Singelworth*, Norwid mógł znać twórczość Jamesa, albo przynajmniej wiedzieć o niej z drugiej ręki (jeśli czytał cokolwiek z wydanych wówczas przez pisarza powieści i opowiadań, musiały to być *Daisy Miller* oraz *Madonna przyszłości*). Pierwszy okres kariery angielskiego powieściopisarza przypadł na ostatnie lata życia Polaka. Dojrzałą twórczość Jamesa mógł z kolei obserwować Conrad, dla którego Jamesowska technika „punktu widzenia” zdawała się bez mała „kronikarstwem ludzkich sumień” (por. Conrada esej o Henrym Jamesie z 1905 roku: JC XXI, 23, 25). Usiłował ją testować, weryfikować, a nawet zwiększać jej techniczne możliwości – począwszy od *Lorda Jima* aż do powieści *Graslosu*. Techniki przemilczeń, pudeł rezonansowych i wspomnień-ekranów – łączące warsztat epicki Norwida z warsztatem Conrada – mogą mieć początek w strategiach pisarskich wyraźnie zaznaczających swoją obecność w modernistycznej powieści angielskiej, zwłaszcza w Jamesowskiej technice narracyjnej.

⁴⁴¹ T. Makowiecki, *Promethidion* [w:] K. Górski, I. Sławińska, T. Makowiecki, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 9-10; I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga* [w:] tejże, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 289-290.

1. TECHNIKI: PRZEMILCZEŃ, PUDŁA REZONANSOWEGO I WSPOMNIENIA-EKRANU

Zbieżności technik pisarskich Norwida i Conrada analizował Józef Ujejski w monografii z 1936 roku pt. *O Konradzie Korzeniowskim*. Przedmiotem szczególnego zainteresowania badacza była technika przemilczeń. Najważniejszą tezę pracy Ujejskiego przypomina w studium *Conrad a Norwid* Stefan Zabierowski: „Conradowska metoda stosowania przemilczeń, którą pisarz posługiwał się choćby w powieści *Ocalenie*, przypomina praktykę twórcy *Fortepianu Szopena*”⁴⁴². Choć Zabierowski zastrzegł, że „angielski pisarz nie uczynił z tej praktyki systemu”⁴⁴³, nadal pojawiają się odwołania do wspólnej, Norwidowsko-Conradowskiej idei milczenia. Ostatnim świadectwem żywotności tej paraleli jest dwutomowy zbiór studiów *Semantyka milczenia*, zawierający zarówno szkice Jadwigi Puzyniny, „*Milczenie*” Norwida i Zdzisława Najdera, *Milczenie Conrada*⁴⁴⁴.

Największą popularność zyskała jednak teza Tadeusza Makowieckiego na temat zbieżności technik pisarskich Norwida i Conrada. Zabierowski pisał o niej: „Toruński historyk literatury, analizując *Promethidion*, wskazał na »rezonansowy« charakter wielu chwytów artystycznych Norwida”⁴⁴⁵. Kolejne obrazy, słowa i gesty zawarte w poemacie *Promethidion* miały być swoistym „pudłem rezonansowym”, zwielokrotniającym odbiór „prostej i dojrzałej” treści poznania. Treść odczytana we właściwy sposób i najprostszy z możliwych stawała się przesłaniem utworu. Należy podkreślić, że „rezonansowa” technika pisarska Norwida nie była odmianą romantycznej techniki dygresyjnej. Jej cel był kontemplatywny. Oznaczać miała:

otaczanie jakiegoś jądra treściowego (obrazu, słowa, gestu) obfitym mięszem (opisów, rozważań, uwag ubocznych), łupinami, przez które trzeba nieraz z trudem się przełamać i przegryźć, nim dojdzie się do właściwej ukrytej pestki, zazwyczaj prostej i dojrzałej⁴⁴⁶.

⁴⁴² S. Zabierowski, *Conrad a Norwid* [w:] tegoż, *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk 1971, s. 152.

⁴⁴³ Tamże.

⁴⁴⁴ J. Puzynina, „*Milczenie*” Norwida [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, pod red. K. Handke, t. II, Warszawa 2002, s. 19–43 oraz Z. Najder, *Cisza i milczenie w utworach Conrada*, [w:] tamże, t. I, s. 177–191.

⁴⁴⁵ S. Zabierowski, *Conrad a Norwid*... dz. cyt., s. 152.

⁴⁴⁶ T. Makowiecki, dz. cyt., s. 9–10.

To, co Makowiecki określił w 1949 roku techniką pisania *Promethidiona*, w 1957 roku ekstrapolowała na całą twórczość Norwida Irena Sławińska, wyróżniając rezonatory takie, jak: motta, tytuły oraz podtytuły w liryce i epice autora *Assunty*. Ich funkcja uległa jednak w ujęciu Sławińskiej zmianie. Miały „podtrzymywać i wzmacniać strukturę znaczeniową utworów”:

Wśród tych pudeł rezonansowych spotykamy znane już z poezji Norwida motta, wiersze dedykacyjne, tytuły: *Stygmat*, *Cywilizacja*. Sygnałem zasięgu znaczeniowego staje się też podtytuł: przypowieść, legenda, legenda XIX wieku⁴⁴⁷.

Technika rezonansowa epickiego warsztatu Norwida ujawnia się także w schemacie rozmowy towarzyskiej. Kształtują ją obsesyjnie powracające motywy słowne, gnomy i refreny:

Na skutek samej częstotliwości koncentrują uwagę, ściągają na siebie akcent. Przez pokład „Cywilizacji” kilkakrotnie przeprowadzi poeta dzikich i kilkakrotnie przypomni ich radość, że wszystko dokoła jest tak równo, pięknie i gładko. Trzykrotnie – i to w bliskim sąsiedztwie – powtórzy się też w *Bransoletce* formuła rozmowy, że „kończy się właśnie karnawał hucznie, gdyż post zbliża się”. Formuła ta ma oczywiście demaskować bezmyślność wielkiego świata, „modlącego się i robiącego zbrodnie”⁴⁴⁸.

Ostatnie lata przyniosły w norwidologii aktualizację teorii Makowieckiego na temat „pudła rezonansowego”. Najdobitniejszym jej przykładem była zasada iteratywności, którą w oparciu o narrację w *Quidamie* sformułował Edward Kasperski. Iteratywność w ujęciu Kasperskiego miała łączyć teorię rezonansową z kategoriami czasu i historii oraz legitymizować jej związek z ideą *ricorso*. Dzięki niej, symbolizującej postępujący ruch przejść, możliwe było zestawienie elementów cyklu poprzedzającego ze składnikami cyklu następującego po nim, a także tworzenie z określonych w ten sposób par „rezonatorów”. „Rezonowanie” jest w tym ujęciu nakładaniem się epok dziejowych na siebie, rodzajem historycznego paralelizmu:

Wewnętrzną zasadą i wyróżnikiem narracji stawała się tedy zasada wielokrotności (iteratywności). Tylko ona tłumaczyła logicznie możliwość historii i jej opowiedzenia w obliczu pierwotnej jednorazowości i niepowtarzalności pojedynczego istnienia ludzkiego, zjawiska czy zdarzenia. Odpowiadała jej idea *ricorso*,

⁴⁴⁷ I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida...* dz. cyt., s. 289.

⁴⁴⁸ Tamże, s. 290.

polegająca na możliwości rozpoczęcia nowego cyklu złożonego z wielokrotnych, powiązanych ze sobą wydarzeń, powtarzającego w nowych okolicznościach i zmienionym kształcie któryś z poprzednich cykli⁴⁴⁹.

Iteratywność w *Quidamie* cechował silny przymus powtarzania. „Wyrażała się w wielokrotnym powracaniu narratora do tej samej osoby lub tego samego zdarzenia oraz w informacyjnym, charakteryzującym, unaoczniającym czy dramatycznym opowiadaniu o nich”⁴⁵⁰. Znamienne jest, że to, co – zgodnie z metaforą Makowieckiego – rezonowało, zanikało w przekonaniu Kasperskiego pod wpływem samej siły rezonowania, okazywało się słabsze od wywołanego przez siebie efektu, a nawet – zostawało przezeń zdominowane. „W sytuacji redukcji fabuły i stosowania wyrazistych, fabularnych elips powroty takie uzyskiwały w *Quidamie* motywację narracyjną i kompozycyjną”⁴⁵¹. Iteratywność wpisana w strukturę świata poematu Norwida zmieniała jego metafizyczną jakość: „jednorazowość wychylała się ku powtarzalności, liniowy przepływ czasu podporządkowywał się paradygmatyce, empiria historyczna zmierzała ku ogólnemu wyjaśnieniu”⁴⁵².

Conradowskim odpowiednikiem Norwidowskiej funkcji rezonansowej jest według Makowieckiego funkcja retardacyjna, a wraz z nią „załamania naturalnej chronologii” i „dygresje”⁴⁵³ (S. Zabierowski). Makowiecki jednak zastrzega: „podobne jest jedynie wydobywanie wszystkich współbrzmień z jakiejś nuty, dzięki zbudowanej poprzednio przestrzeni echowej”⁴⁵⁴. Przyznajmy, że ostateczny kształt tej paraleli i jej waga okazują się mało zadowalające. Sytuację porównawczą może wzmocnić jednak nowatorska interpretacja *Jądra ciemności* w kontekście tzw. wspomnień-ekranów. Przedstawił ją Michał Masłowski, odwołując się do terminologii freudowskiej, w której metafora ekranu miała odsyłać do „obrazów syntetyzujących i zastępujących szerokie obszary afektywne podświadomości”, do wspomnień „przesłonowych”, „pokrywczych” oraz „maskujących”⁴⁵⁵:

⁴⁴⁹ E. Kasperski, *Narrator, narracja, fabuła. Idea i poetyka „Quidama”*, dz. cyt., s. 162.

⁴⁵⁰ Tamże, s. 165.

⁴⁵¹ Tamże.

⁴⁵² Tamże, s. 168.

⁴⁵³ T. Makowiecki, dz. cyt., s. 9-10.

⁴⁵⁴ Tamże, s. 10.

⁴⁵⁵ M. Masłowski, *Zło nowoczesności...*, dz. cyt., s. 69.

Otóż Conrad wypracował technikę zastępowania realistycznej i chronologicznie uporządkowanej narracji owymi „obrazami-ekranami”, w których krystalizuje się sens wydarzeń, odbijają się kontekst sytuacji i ewokowane przez nią skojarzenia. I tak czaszki wokół domu Kurtza nie tylko mówią same za siebie, ale też wskazują na sens inny, np. wyniosły uśmiech wyschniętej czaszki zapowiada żalosny koniec Kurtza i zemstę. A przecież, dzięki spojrzeniu Marlowa, zostanie on „zbawiony” moralnie poprzez jasne uświadomienie sobie prawdy⁴⁵⁶.

Istnieje zatem dobrze dostrzegalne podobieństwo między Norwidowską techniką „pudła rezonansowego” (Makowiecki) a Conradowską metodą „wspomnienia maskującego” zwanego inaczej techniką „wspomnienia-ekranu” (Masłowski).

2. W POSZUKIWANIU WZORCA TECHNIK PISARSKICH NORWIDA I CONRADA: JAMESOWSKA TECHNIKA NARRACYJNA

Aktywność literacka Henry’ego Jamesa w latach 1875–1909 obejmuje z jednej strony „ostatnią próbę epicką” Norwida, zmarłego w 1883 roku, z drugiej – pierwszy okres pisarstwa Conrada, debiutującego w roku 1896 powieścią *Szaleństwo Almayera*. Jamesowską metodę narracji Norwid mógł zapożyczyć z powieści tzw. pierwszego okresu np. *Portretu damy* (1881), a Conrad – z powieści tzw. trzeciego okresu, np. *Ambasadorów* (1903). „Twórczość Jamesa tradycyjnie dzielona jest na trzy okresy. W pierwszym dominuje tematyka »amerykańska«, tj. przeciwstawienie cywilizacji Stanów Zjednoczonych i Europy; najbardziej znane utwory tego okresu to powieści *Roderick Hudson* (1875), *The American* (1877), *Dom na placu Waszyngtona* (1881) i opowiadanie *Daisy Miller*, które przyniosło mu sławę. Kończy ten okres powieść uważana przez wielu krytyków za największe jego dzieło, *Portret damy* (1881)”⁴⁵⁷.

Norwid mógł znać powieści Jamesa z pierwszego okresu jego pisarstwa. Ich epikę łączyło pokrewieństwo co najmniej dwóch najważniejszych tematów literackich: cywilizacyjnego i kulturowego, u autora *The American* wyrażanych przez zderzenia kultury amerykańskiej z wiktoriańską. Istnieją paralele między słynnym opowiadaniem *Daisy Miller*

⁴⁵⁶ Tamże.

⁴⁵⁷ B. Bałutowa, *Powieść angielska XX wieku*, Warszawa 1983, s. 26-27.

a pierwszą częścią noweli *Stygmat*, którą ze względu na sylwetkę Róży P. można interpretować w kontekście wiktoriańskim⁴⁵⁸.

Aktywność literacka Conrada zbiegła się z główną fazą powieściopisarstwa Jamesa: „wtedy powstały powieści ogólnie uznane za najwyższe osiągnięcie jego artyzmu, które wywarły największy wpływ na dalsze pokolenia powieściopisarzy: *Skrzydła gołębic* (1902), *Ambasadorowie* (1903) i *Złota czara* (1904). Osobowość artystyczna Jamesa znalazła w nich najpełniejszy wyraz, lecz również ustaliła jego renomę jako pisarza bardzo »trudnego«, ze względu na styl nader zawiły i ciężki»⁴⁵⁹. Jak zauważyła Bronisława Bałutowa, „podobnie jak u Marcela Prousta i wczesnego Tomasza Manna proza Jamesowska – hipertaktyczna, analityczna, operująca zdaniami bardzo długimi i rozbudowanymi składniowo – wyraża więcej niż perypetie fabularne. Ona to tworzy głębsze sensy, jakby z wysiłkiem wydobywając je z chaosu nadmiernie skomplikowanej rzeczywistości»⁴⁶⁰.

W ten sam sposób, za pomocą tej samej metaforyki Tadeusz Makowiecki opisywał efekt rezonansowy w *Promethidionie*. Jamesowskiemu „wydobywaniu z chaosu nadmiernie skomplikowanej rzeczywistości” odpowiadało Norwidowskie „przegryzanie się przez obfity miąższ ku jądru treściowemu” – ku „prostej i dojrzałej pestce”⁴⁶¹. Conradowska metafora wspomnienia-ekranu, mimo że zadłużona w terminologii freudowskiej, mogła wyzwolić podobne skojarzenia. Oznaczała „wspomnienie lub pseudo-wspomnienie akceptowane przez ego, występujące zamiast innego wspomnienia, które wywoływało poczucie lęku”⁴⁶².

Norwida, Jamesa i Conrada połączyła zatem swoista „hieroglificzność stylu”, który jest według Bałutowej „zawiłym i ciężkim” sposobem pisania⁴⁶³. Z jednej strony określa go projekcyjność (metafora ekranu zwanego także przesłoną albo maską – M. Masłowski), z drugiej istnienie wielkiej liczby nadstruktur (metafora miąższu u Norwida – T. Makowiecki;

⁴⁵⁸ „Postać Daisy Miller uderza świeżością i młodzieńczą żywotnością, jej charakter nakreślony został z rozmachem, bez banalnego, czarno-białego konwencjonalizmu. Uroku bohaterki nie psuje jej płytkość i płochość”. Jak zauważa Bałutowa, „trzeba było nie lada odwagi, aby w owym czasie taką osobkę kreować w krajach anglosaskich na bohaterkę”. B. Bałutowa, *Henry James – koniec i początek epoki* [w:] H. James, *Daisy Miller i inne utwory*, przeł. J. Olędzka, Warszawa 1986, s. 11.

⁴⁵⁹ B. Bałutowa, *Powieść angielska...*, dz. cyt., s. 27.

⁴⁶⁰ Tamże.

⁴⁶¹ M. Masłowski, dz. cyt., s. 69.

⁴⁶² W. Rzońca, *Wyznaczniki premodernizmu dzieła Norwida*, dz. cyt., s. 375-376.

⁴⁶³ „Krytycy [Jamesa – K.S.] nie zawsze patrzyli łaskawym okiem na owe komplikacje, okrażania, kwalifikacje i wahania – rozwlekłość, która jakby wynikała z obawy, aby nie uronić najmniejszego odcienia znaczeniowego i nie zafałszować uproszczeniem spraw zawiłych”. B. Bałutowa, *Powieść angielska...*, dz. cyt., s. 28.

metafora chaosu rzeczywistości u Jamesa – B. Bałutowa). Tak rozumiana „hieroglificzność” związana jest z kategorią Norwidowskiej wieloperspektywiczności. Norwid, „stosując bowiem dialog wewnątrznarracyjny, organizował wypowiedź jako zderzenie wielości postaw estetycznych, perspektyw obyczajowych i języków”, „łącząc zaś tradycje stylistyczne”, tworzył dzieło odpowiadające „idei dzieła syntetycznego” i „wieloźródłowego”⁴⁶⁴.

2.1. JOSEPH CONRAD WOBEC HENRY’EGO JAMESA

Stosunek Conrada do autora *Ambasadorów* graniczył w pewnym momencie z uwielbieniem. „Jego ludzie są zachwycający. Zachwycający przez swą wytrwałość: odmawiają uznania się za pobitych, zasypiają na polu walki” (JC XXI, 23) – zaświadczał z jednej strony autor *Lorda Jima* w eseju o Jamesie z 1905 roku, z drugiej zaś podkreślał: „Henry James dopomina się dla powieściopisarza o status historyka” (JC XXI, 25). Wyjaśniał także za autorem *Złotej czary*: „powieściopisarz jest konserwatorem, strażnikiem, tłumaczem ludzkich przeżyć” (JC XXI, 25). O słynnym angielskim pisarzu Joseph Conrad wypowiedział się z atencją już w 1899 roku w liście do Johna Galsworthy’ego, broniąc pisarstwa Jamesa: „to kosmopolita, człowiek kulturalny, w dużym stopniu *homme du monde* i jego nabyte (wyształcone, jeśli wolisz) cechy usposobienia krępują instynkty, tak że czytelnik zawsze styka się wpierw z tym, co wyszkolone, wychowane i wypielęgowane”. Conrad w dalszej części listu kontynuuje pochwałę nowatorskich technik powieściowych prozaika: „Kontury są tak czyste, postacie tak wykończone, wyczelowane, wyrzeźbione i uwydatnione, że wołamy – my, przywykli do cieni współczesnej powieści, do mniej lub bardziej zniekształconych cieni – wołamy: »Kamień!«”⁴⁶⁵.

Korespondencję Conrada z Jamesem zapoczątkował list datowany na 30 listopada 1897 roku, do którego nadawca dołączył egzemplarz *Murzyna z załogi „Narcyza”*⁴⁶⁶. Jak zauważył Ian Watt, „przyjaźń między pisarzami nigdy nie zdawała się bliższa niż w roku 1900”⁴⁶⁷. Oznaki pierwszego kryzysu w relacjach dają się zauważyć już w 1902 roku, w korespondencji Jamesa do Edmunda Gosse’a („Conrad – it horrifies me more than I can

⁴⁶⁴ W. Rzońca, *Wyznaczniki premodernizmu dzieła Norwida*, dz. cyt., s. 375.

⁴⁶⁵ J. Conrad, *Do Johna Galsworthy’ego (11 lutego 1899)* [w:] tegoż, *Listy*, dz. cyt., s. 161.

⁴⁶⁶ J. Conrad, *Do Henry Jamesa (30 listopada 1897)* [w:] tegoż, *Listy*, dz. cyt., s. 115.

⁴⁶⁷ I. Watt, *Conrad, James and „Chance”* [w:] tegoż, *Essays on Conrad*, New York 2000, s. 138.

say”⁴⁶⁸ – stwierdzał wówczas o kompanie pisarz). W przypadku Conrada dystans do Jamesa nie pojawiał się długo. W liście datowanym na 12 grudnia 1908 roku autor *Młodości* jeszcze składał adresatowi entuzjastyczne podziękowania za nadesłanie sześciu pierwszych tomów zbiorowego wydania *The Novels and Tales of Henry James*: „dotykam ich wszystkich i każdego z osobna, i dla uczczenia tej okazji wzięłem sobie urlop na dzisiejsze przedpołudnie, by z wszystkimi obcować i rozkoszować się obietnicą zawartą w każdej przedmowie”⁴⁶⁹.

Nacisk położony przez autora *Nostromo* na wagę Jamesowskich przedmów nie był – jak się zdaje – zupełnie bez znaczenia. Być może jest to najwyraźniejszy z „angielskich” śladów w twórczości polskiego pisarza. Praktyką odziedziczoną po autorze *Ambasadorów* mogło stać się umieszczanie przez Conrada przedmów do wszystkich wydań swoich dzieł. Czy mniej lub bardziej świadomie kontynuował on w ten sposób wykład modernistycznej, Jamesowskiej teorii powieści? Jak wskazywała Bronisława Bałutowa, właśnie do komunikatów tej rangi, do „dzieł o sztuce pisania w dziełach” – autor *Złotej czary* podnosił parateksty⁴⁷⁰:

Z literackiego punktu widzenia sprawą wielkiej wagi w późniejszych utworach Jamesa jest doprowadzenie do perfekcji techniki struktury narracji, nad którą pracował przez całe życie, wytyczając drogę nowoczesnej teorii powieści i praktyki powieściopisarzy. Zasady tej techniki wyłożył w przedmowach napisanych dla nowojorskiego wydania zbiorowego jego dzieł (1907–1909). Wydane później w oddzielnym tomie jako *The Art of the Novel* (1934) odtwarzają historię formowania się poszczególnych utworów głównie w aspekcie techniki narracyjnej i stanowią nie tylko credo artystyczne autora, lecz również biblię teoretyków powieści. Zagadnienia wysunięte przez Jamesa były systematycznie rozwijane i uzupełniane w szeregu podstawowych, ogólnie dziś znanych prac⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ H. James, *Do Edmunda Gosse’a* (26 czerwca 1902), British Museum, Ashley MS 4792. Cyt. za: I. Watt, dz. cyt., s. 144, 150.

⁴⁶⁹ J. Conrad, *Do Henry Jamesa* (12 grudnia 1908) [w:] tegoż, *Listy*, dz. cyt., s. 288.

⁴⁷⁰ Należy pamiętać przy tym o szczególnym stosunku samego Norwida do paratekstu. Choć nigdy nie opatrywał wstępem ani przedmową utworów epickich (powodem może być fakt, że „trylogia włoska” – jako najdojrzała z Norwidowskich epik – była zarazem epiką najpóźniej napisaną, tj. napisaną w momencie, w którym jej autor najwyraźniej nie dbał już o zaangażowanie w tworzenie modernistycznej teorii powieści), jego parateksty do *Vade-mecum* i *Pierścienia Wielkiej-Damy* mogłyby posłużyć za wykład premodernistycznej, a nawet modernistycznej teorii liryki i dramatu.

⁴⁷¹ B. Bałutowa, *Powieść angielska...*, dz. cyt., s. 29.

Przypieczętowaniem końca przyjaźni pisarzy stała się krytyka skierowana pod adresem Conrada, opublikowana przez Jamesa w „Times Literary Supplement”, w eseju z 19 marca–2 kwietnia 1914 roku, pt. *The New Generation*. Wywołało ją – jak przyznaje się do tego sam autor studium – wydanie *Gry losu*, powieści, która „zamiast stać się owocem podjęcia wyzwania z zewnątrz, przerodziła się w produkt jakiegoś odśrodkowego, mistycznego impulsu” [tłum. – K.S.]⁴⁷². Zdaniem Jamesa Conrad powielił Tolstojowski „fatalny błąd oddzielenia metody pisarskiej od problemu” [tłum. – K.S.]⁴⁷³, zasilając szeregi innych zbaczających w ten sposób pisarzy angielskich: Johna Galsworthy’ego, Arnolda Bennetta i Herberta George’a Wellsa.

Atak Jamesa na *Grę losu* Conrad odczuł szczególnie boleśnie, jak wskazał bowiem Ian Watt, niezależnie od rozluźnienia wzajemnych kontaktów angielski pisarz pozostawał patronem wszystkich „eksperymentów narracyjnych” Polaka, także tych mających związek z próbami ekspiacji poprzez narrację, będącymi formą pisarskiej ucieczki z „jądra ciemności”: „jak tylko więc Conrad przebył swą bolesną drogę przez literacką dżunglę, głos Jamesa był jedynym, który usiłował wysłyszeć i rozpoznać; kiedy ten wreszcie przemówił, odmówił Conradowi towarzystwa” [tłum. – K.S.]⁴⁷⁴.

2.2. JAMES – PRÓBA ODNALEZIENIA PATRONA „NOWEL WŁOSKICH”

Jak zasugerowałem, zetknięcie się Norwida z pisarstwem Jamesa mogło nastąpić w 1875 roku. Już pierwsza nowela Anglika, *Żarliwy pielgrzym*, uzmysławiała zbieżność światopoglądową z przekonaniami Polaka. Norwid i James okazywali się „obywatelami dwóch światów”, „wnikliwymi obserwatorami spraw obu stron”⁴⁷⁵: Europy i Ameryki. Co więcej, obaj posługiwali się nietypowymi figurami pielgrzymstwa. James usiłował nakreślić „zjawisko nabożnego prawie pielgrzymowania Amerykanów do Europy jako do kolebki

⁴⁷² „... was not the effect of a challenge from without, but that of a mystic impulse from within”. Zob. *Letter of James to Bruce Richmond, 19 December 1913* [w:] *The Letters of Henry James*, ed. P. Lubbock, London 1920, vol. 11, pp. 350-52. Cyt. za: I. Watt, *Conrad, James and „Chance”*, dz. cyt., s. 145, 151.

⁴⁷³ „The »fatal terror« of Tolstoy”, „the great illustrative masterhand... of disconnexion of method from matter”. Cyt. za: tamże, s. 144, 150.

⁴⁷⁴ „As Conrad had worked his painful way through the literary jungle it had been from James’s voice that he most hoped for recognition; but when the voice finally spoke out it did not accept him as a peer”. Cyt. za: tamże, s. 149.

⁴⁷⁵ Tak Jamesa określiła Bronisława Bałutowa: „James jako obywatel obu światów i wnikliwy obserwator widział sprawy od obu stron”. B. Bałutowa, *Powieść angielska...*, dz. cyt., s. 25-26.

cywilizacyjnej i oazy kultury”, „zjawiska masowego i bardzo charakterystycznego dla epoki”⁴⁷⁶.

Norwid, tworząc obraz pielgrzymstwa w *Vade-mecum*, charakteryzował je jako wędrówkę ascetyczną, zmierzającą ku osiągnięciu pełni ludzkiej wolności, nawet za cenę bycia poza religią albo ideologią – „bytowa godność pielgrzyma błędzącego może okazywać się większa niż tych, którzy przewidzieli dla siebie miejsce szczególne”⁴⁷⁷. Przede wszystkim ze względu na to rozumienie pielgrzymstwa Jacek Leociak określił cykl *Vade-mecum* „wędrówką po świecie »mylnego zamętu«”⁴⁷⁸. To zapewne byłaby postawa szczególnie bliska orientacji światopoglądowej młodego Jamesa, który – podobnie jak autor noweli *Cywilizacja* – w *Żarliwym pielgrzymie* „poszukiwał ideału cywilizacji o takiej sile kulturotwórczej, która łączyłaby w sobie wartości etyczne i estetyczne, wrażliwość moralną i wrażliwość na piękno we wszystkich jego postaciach”⁴⁷⁹.

Irena Sławińska przedstawiła osiem funkcji narracyjnych charakteryzujących działania trzech narratorów najpóźniej skonstruowanych przez Norwida: narratora *Stygmatu*, narratora *Ad leones!* oraz narratora *Tajemnicy lorda Singelworth*. Jej rozpoznanie pozostaje w norwidologii jedynym tak wyraźnie nasuwającym myśl o korespondencji między narracją Norwidowską a Jamesowską. Sławińska, także jako jedyna z badaczy technik narracyjnych Norwida, odwołuje się bezpośrednio do metod narracji Conradowskiej. Narrator jednej z trzech „nowel włoskich”:

1. Jest świadkiem, widzem, poręcza prawdę zdarzeń.
2. Odtwarza precyzyjnie – i z wkładem własnego świeżego przeżycia – zaobserwowane uważnie fakty.
3. Selekcjonuje obserwacje tak, by wydobyć znaczenia ogólniejsze.
4. Opisuje tło zdarzeń (salon, ulicę) z konkretnej perspektywy przeżywającego podmiotu – artysty.
5. Ułatwia dramatyzowanie ekspozycji poprzez rozmowę z kimś, poprzez pytania.
6. Wnosi refleksję, formułuje prawdy ogólne – i psychologiczne spostrzeżenia.
7. Staje się niekiedy komentatorem i czasami opozycjonistą (Redaktora, aspektu negatywnego).

⁴⁷⁶ Tamże, s. 25.

⁴⁷⁷ W. Rzońca, *Pielgrzym wieczny Cypriana Norwida*, „Przegląd Humanistyczny” 2009 nr 5/6, s. 94.

⁴⁷⁸ J. Leociak, „*Vade-mecum*”, czyli wędrówka przez świat „mylnego zamętu” [w:] *Język Cypriana Norwida. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Pracownię Słownika Języka Norwida w dniach 4-6 listopada 1985 roku*, Warszawa 1990, s. 105-124.

⁴⁷⁹ B. Bałutowa, *Powieść angielska...*, dz. cyt., s. 26.

8. Łączy postawę sprawozdawcy i czynnego uczestnika – jest widzem i aktorem równocześnie, jest – jak Marlow z *Lorda Jima* – „jednym z nas”, współtwórcą cywilizacji, jej ofiarą i współsędzią równocześnie⁴⁸⁰.

Osiem funkcji narracyjnych wyodrębnionych przez Sławińską z narracji Norwida (w odniesieniu do *Stygmatu*, *Ad leones!* i *Tajemnicy lorda Singelworth*) mogłoby opisywać zupełnie inne utwory. Z pewnym przybliżeniem można je przyporządkować do tekstów angielskiej awangardy powieściowej pierwszych dziesięcioleci XX wieku: „jej ambicją stało się nie tylko ukazanie życia wewnętrznego bohaterów w jego świadomej i nieświadomej postaci, lecz również ukazanie zewnętrznego świata przez ich świadomość, w tej zmiennej i subiektywnej postaci, jaką w niej przyjmuje”⁴⁸¹. Taka jest narracja Jamesowska. To w jego powieściach „świat fikcyjny stawał się »udramatyzowany«, jawił się czytelnikowi przez oczy narratora podobnie jak na scenie”⁴⁸². Warto przypomnieć, że dla Sławińskiej dramatyzacja prozy epickiej Norwida także świadczyła o „ekspansji teatralnego widzenia”⁴⁸³.

2.2.1. NARRATOR W *TAJEMNICY LORDA SINGELWORTH* W ŚWIELE JAMESOWSKIEJ NARRACJI ŚWIATOPOGLĄDOWEJ

Czytelnicy nowel Norwidowskich, przyzwyczajeni w utworach takich, jak *Bransoletka* albo *Cywilizacja* do stosowania strategii uogólniania, w „nowelach włoskich” zmuszeni byli wykorzystywać strategie odwrotne. Jak zaznaczała Sławińska, opisując tzw. cykl włoski – tu co prawda „rósł wkład refleksji i potrzeba syntetycznych formuł, ale równocześnie coraz śmielej powierzchnię obiektywnej relacji przebijał dynamizm uczucia”⁴⁸⁴. Stopniowo zwiększał on dramat poznania narratora pierwszoosobowego usytuowanego wewnątrz sieci zdarzeń, nie zaś – ponad nią. Kategoria osoby determinuje najważniejszą różnicę między metodami narracyjnymi Norwida oraz Jamesa. Pierwszy preferował wypowiedź pierwszoosobową, drugi zaś uprzywilejowywał trzecioosobową, co

⁴⁸⁰ I. Sławińska, *O prozie...*, dz. cyt., s. 315.

⁴⁸¹ B. Bałutowa, *Powieść angielska...*, dz. cyt., s. 21.

⁴⁸² Tamże, s. 29-30.

⁴⁸³ Zob. tytuł ostatniego rozdziału *Reżyserskiej ręki Norwida: Ekspansja teatralnego widzenia*. Tytuł głównego podrozdziału: *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga*. Por. I. Sławińska, dz. cyt., s. 275-318.

⁴⁸⁴ Tamże, s. 314.

było warunkiem koniecznym w technice tzw. punktu widzenia (*the point of view*). Dzięki zastosowaniu trzeciej, a nie pierwszej osoby James, „posługując się mową pozornie zależną, stwarzał znacznie pełniejszą iluzję prawdy fikcyjnego świata przez rygorystyczne zacieśnianie postrzegania tych jedynie elementów, jakie mógł widzieć i znać wybrany narrator”⁴⁸⁵. Wydawało się, że dramat poznania zyskiwał w tym modelu silniejszy wyraz i nowocześniejszy opis niż w tradycyjnej narracji pierwszoosobowej, także – niż w pierwszoosobowej narracji Norwidowskiej:

Ograniczanie punktu widzenia do narratora, który nie może posiadać całkowitej wiedzy o otoczeniu, daje efekt mozolnego, stopniowego poznawania świata, ciąg odkryć i zaskoczeń. Poznając go i interpretując, narrator jakby stwarzał dla nas ów świat, a proces ten nie ma końca, bo niczego nie można do końca wyjaśnić i zrozumieć. W miejsce obiektywnej i „pełnej” wiedzy narratora wszechwiedzącego mamy wiedzę subiektywną, ograniczoną, zabarwioną przez osobowość narratora i ujawniającą jego stosunek do życia, a także zmienną – gdyż interpretacja zakłada alternatywy, wahania, a rozwój człowieka modyfikuje jego widzenie świata. Z techniką tą łączy się ściśle psychologiczny charakter twórczości Jamesa. Bezpośrednią treścią „udramatyzowaną” jest właściwie świadomość bohatera, jego reakcje na rozwój zdarzeń, przemiany zachodzące w jego psychice w kolejnych konfrontacjach z rzeczywistością⁴⁸⁶.

„Nowele włoskie” odsłaniają podobny dysonans epistemiczny. I choć narracje w *Stygmacie*, *Ad leones!* i *Tajemnicy lorda Singelworth* należą do pierwszoosobowych, narracja z perspektywy pierwszej osoby daje „efekt trzecioosobowości”. W planie fabuły Norwidowskie „Ja” reprezentuje osobę „tego Trzeciego” i zostaje utożsamione z którymś z dalszych uczestników zdarzeń, z członkiem większej grupy lub środowiska. Nigdy nie zostaje sprowadzone do pozycji obserwatora ani *voyeura*. Norwid nie tworzy swoich narracji ze względu na relacje hierarchiczne, stosunki podrzędności i nadrzędności. Narratorem *Tajemnicy lorda Singelworth* nie jest bynajmniej lord-aeronauta, lecz jeden z mężczyzn dyskutujących o jego zagadkowych eskapadach.

Narrator Norwidowski „błądzi” tak jak pielgrzym – poza „drabiną bytów” i „miejscami szczególnymi”. Dbą o stałe nieusytuowanie, unika wyraźnych statusów, utrudnia opis swojej sylwetki, poszerza samoidentyfikację, a identyfikację za wszelką cenę stara się uniemożliwić.

Ze względu na to pierwsze – tj. na silną samoidentyfikację – narrator „nowel włoskich” prezentuje określony i wyrazisty światopogląd w znaczeniu modernistycznym, tj.

⁴⁸⁵ B. Bałutowa, *Powieść angielska...*, dz. cyt., s. 29.

⁴⁸⁶ Tamże, s. 30.

w tym, które przedstawi Wilhelm Dilthey, definiując termin w 1911 roku. „Wszystkie światopoglądy mają tę samą strukturę; jest ona systemem, który każdorazowo może rozstrzygać pytanie o znaczenie i sens świata i na tej podstawie wyprowadzić ideał, dobro najwyższe, najogólniejsze zasady kierowania życiem. Decyduje o niej prawidłowość psychiczna będąca podstawą oceniania stanów rzeczy przez ujęcie rzeczywistości”⁴⁸⁷.

Jamesowska technika punktu widzenia eksponuje ową „prawidłowość psychiczną”, na jej podstawie konstruuje nowy, modernistyczny typ narracji auktorialnej jako światopoglądowej. Jego kolejnym realizatorem będzie Joseph Conrad. Po nim i po Herbercie George’u Wellsie dwudziestowieczna powieść angielska zostanie zdominowana przez narrację świadomościową, model Diltheyowski zaś – zastąpiony przez Freudowski. Jamesowi Joyce’owi piszącemu *Portret artysty z czasów młodości* (1916) oraz Virginii Woolf tworzącej *Jacob’s Room* (1922) patronować będzie wzór osiemnastowiecznego monologu wewnętrznego zawarty w *Tristramie Shandym* Lawrence’a Sterne’a.

Jak już wspomniano, „nowele włoskie” utkane zostały z narracji światopoglądowej, tworzonej jako pierwszoosobowa o „efekcie trzecioosobowości”. Narrator Norwidowski prezentuje swój światopogląd i ujawnia „ocenę stanów rzeczy”. Dokonuje tego jednak za pomocą zdań bezpodmiotowych i bezosobowych form czasownika:

Rzecz dziwna! jak uznanie masy przenosić się może łatwiej na to, co z pozoru na wiarygodność żadną nie zasługuje...

(CN VI, 149)

Może także imitować styl narracji auktorialnej, eksponując co prawda „ocenę stanów rzeczy”, ale kamuflując własną „prawidłowość psychiczną” nakazującą mu ten a nie inny osąd rzeczywistości:

Gołębie raz jeszcze przeleciały nad tym wszystkim, a zapewne na ten dzień raz ostatni, i Wenecja, nazbyt będąc oryginalną, ażeby mogła być ostatecznie ujarzmioną, pozostawała tym samym dziwnym miastem.

(CN VI, 151)

Sąd narratora *Tajemnicy lorda Singelworth* rozwijają kolejne zdania noweli. Wydaje się, że w toku dalszej prezentacji światopoglądu (stałe kamuflowanego) dochodzi do

⁴⁸⁷ W. Dilthey, *Typy światopoglądów i ich rozwinięcie w systemach metafizycznych* [w:] tegoż, *O istocie filozofii” i inne pisma*, Warszawa 1987, s. 126.

ujawnienia pierwszej „prawidłowości psychicznej” osoby mówiącej: jej talentu, a zarazem skłonności do improwizacji. Uwyrażnia tę cechę dalsza część passusu o Wenecji określanej:

miastem — które zaiste że przeżyło idyllę, dramę, nadużyło tragedii i komedii, i które, jako znudzona już wszystkim wielka dama, pozostało piękne i czarowne: pochylając się co noc ku lagunom, gdzie przepadają kręgami złotymi gwiazdy drżące, jak dożów szlubne pierścienie.

(CN VI, 152)

Narrator *Tajemnicy* jawi się w tej części monologu jako improwizator podobny do Toni di Bona Grazii, innego bohatera tej samej noweli. Wypowiada się w natchnieniu i egzaltacji, a treść jego wypowiedzi nosi znamiona deklaracji światopoglądowej – podobnie jak treść końcowej manierycznej tyrady Singelwortha. Już na podstawie tego fragmentu można określać jego psychikę. Jest – podobnie jak narratorzy Jamesa – postacią o w pełni zarysowanym profilu psychologicznym. A więc przede wszystkim łączy w sobie cechy di Bona Grazii i lorda Singelworth: próżność oraz żarliwość, dezynwolturę, a także dar improwizowania. Narrator *Tajemnicy* stale manifestuje także silny światopogląd, który zdradza charakter światopoglądów erudycyjnych. Choć łączy w sobie cechy dwóch najważniejszych bohaterów noweli, góruje nad nimi świadomością historiozoficzną i cywilizacyjną.

To, co znamienne dla niego i innych narratorów Norwidowskich, to fakt, że mimo swojej wiedzy pozostają oni częścią większych społeczności, niejako zamaskowani przed oczami bohaterów, współtworzący kolektyw, stale wahający się między nonkonformizmem eksponowanym w monologach wewnętrznych a konformizmem znajdującym odbicie w ich zachowaniu. Rola narratora w epice Norwidowskiej, podobnie jak rola pielgrzyma w cyklu poetyckim *Vade-mecum*, jest jasno określona. Jego zadaniem jest „błądzić”, „błądzenie” zaś to forma „dalszego uczestnictwa w biegu zdarzeń”, świadectwo umiarkowanego antyindywidualizmu kształtującego późniejsze narracje światopoglądowe: Henry’ego Jamesa, Herberta George’a Wellsa i Josepha Conrada. To także idea uzasadniająca wykorzystywanie w awangardowej powieści angielskiej XX wieku technik tzw. punktu widzenia.

<p>Metoda narracyjna Cypriana Norwida, na przykładzie „nowel włoskich” (1882–1883), I. Sławińska, <i>O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga</i></p>	<p>Metoda narracyjna Henry’ego Jamesa, na przykładzie dzieł okresu amerykańskiego (1875–1881), B. Bałutowa, <i>Powieść angielska XX wieku</i></p>
Dramat poznawczy narratora: „łączy postawę	Dramat poznawczy narratora: dysponuje „wiedzą

<p>sprawozdawcy i czynnego uczestnika – jest widzem i aktorem równocześnie, „jednym z nas”, współtwórcą cywilizacji, jej ofiarą i współsędzią” (315).</p>	<p>subiektywną, ograniczoną, zabarwioną przez osobowość i ujawniającą jego stosunek do życia, a także zmienną – gdyż interpretacja zakłada alternatywy, wahania, a rozwój człowieka modyfikuje jego widzenie świata” (30).</p> <p>Por. także: Dramat poznawczy narratora w angielskiej awangardzie powieściowej XX wieku: „jej ambicją stało się nie tylko ukazanie życia wewnętrznego bohaterów w jego świadomej i nieświadomej postaci, lecz również ukazanie zewnętrznego świata przez ich świadomość, w tej zmiennej i subiektywnej postaci, jaką w niej przyjmuje” (21).</p>
<p>Perspektywa punktu widzenia, problem uniwersalnego odtworzenia, psychologizm: narrator „odtworza precyzyjnie – i z wkładem własnego świeżego przeżycia – zaobserwowane uważnie fakty” (315). „Selekcjonuje obserwacje tak, by wydobyć znaczenia ogólniejsze” (315). „Wnosi refleksję, formułuje prawdy ogólne – i psychologiczne spostrzeżenia” (315).</p>	<p>Technika punktu widzenia, problem poznania indywidualnego, psychologizm: „daje efekt mozolnego, stopniowego poznawania świata, ciąg odkryć i zaskoczeń” (30).</p>
<p>Dramatyzacja i teatralizacja: nowela jest „ekspansją teatralnego widzenia” (275), „ułatwia dramatyzowanie ekspozycji poprzez rozmowę z kimś, poprzez pytania” (315).</p> <p>Dramatyzacja przeżycia (aspekt psychologizmu Norwida) – opis uczuciowości jako doświadczenia zmiany, przedmiot opisu – niezafałszowany i niestereotypowy profil emocjonalny: „rósł wkład refleksji i potrzeba syntetycznych formuł, ale równocześnie coraz śmielej powierzchnię obiektywnej relacji przebijał dynamizm uczucia” (314, por. zwłaszcza narrację w <i>Ad leones!</i>: „Serce miałem obrzmiałe i ciężkie, ducha czułem poniżonego...” – CN VI, 143; także w <i>Stygmacie</i>: „– Najnieszcześniejszy człowieku! – zawołałem z bólem serca prawdziwym – albo się omylasz, albo omyliłeś się o całe twoje szczęście...” – CN VI, 117).</p>	<p>Dramatyzacja i teatralizacja: „świat fikcyjny stawał się »udramatyzowany«, jawił się czytelnikowi przez oczy narratora podobnie jak na scenie” (29-30)</p> <p>Dramatyzacja przeżycia (aspekt psychologizmu Jamesa) – opis świadomości jako doświadczenia zmiany, przedmiot opisu – proces kształtowania się wyborów: „bezpośrednią treścią »udramatyzowaną« jest właściwie świadomość bohatera, jego reakcje na rozwój zdarzeń, przemiany zachodzące w jego psychice w kolejnych konfrontacjach z rzeczywistością” (30).</p>
<p>Narracja pierwszoosobowa z ukrytym punktem widzenia dającym „efekt trzecioosobowości”.</p>	<p>Narracja trzecioosobowa z jawnego punktu widzenia.</p>
<p>„Efekt trzecioosobowości”: zdania bezpodmiotowe, bezosobowe formy czasownika, imitacja stylu narracji auktorialnej (por. zwłaszcza narrację w <i>Tajemnicy lorda Singelworth</i>).</p>	<p>Mowa pozornie zależna: James „posługując się mową pozornie zależną, stwarzał znacznie pełniejszą iluzję prawdy fikcyjnego świata przez rygorystyczne zacieśnianie postrzegania tych jedynie elementów, jakie mógł widzieć i znać wybrany narrator” (29).</p>
<p>Narracja światopoglądowa: metafora pielgrzymstwa jako</p>	<p>Narracja światopoglądowa: w rozprawie Jamesa z 1884</p>

<p>„błądzenia”, dominacja autoidentyfikacji nad identyfikacją (por. narrację w <i>Tajemnicy...</i>). Narrator „jest świadkiem, widzem”, ale pozostaje kategorię w osądach: „poręcza prawdę zdarzeń” (315). Choć przedstawia wyłącznie światopogląd, uważa się za arbitra. Jest „jak Marlow z <i>Lorda Jima</i> – sędzią i ofiarą cywilizacji” (315).</p>	<p>roku zatytułowanej <i>Art of Fiction</i> problem „błądzenia” twórcy zyskuje wymiar dylematu artysty uwikłanego w dociekania, jak – biorąc pod uwagę zarówno pozycję narratora w tekście, jak również znaczenie fikcji – określić wartość moralną własnego dzieła? Rozwiązanie może przynieść jedynie – jak twierdzi James – autorska samoświadomość („the deepest quality of a work of art will always be the quality of the mind of the producer”⁴⁸⁸).</p>
<p>Umiarkowany antyindywidualizm: charakteryzujący wczesne utwory narracji światopoglądowej – Norwidowskie. Ja decyduje się na „dalsze uczestnictwo w biegu zdarzeń”, można mu przyporządkować zarówno konformistyczne, jak i nonkonformistyczne cechy charakteru. „Błądzi”, mimo to decyduje się pozostać częścią większej społeczności. Umiarkowany antyindywidualizm staje się głębokim doświadczeniem inności.</p>	<p>Skrajny antyindywidualizm: charakteryzujący szczytowe utwory narracji światopoglądowej. „W <i>Co wiedziała Maisie</i> zdemoralizowany świat dorosłych jawi się wyłącznie poprzez świadomość dziecka, interpretującego na swój sposób to, co czytelnik ocenia inaczej” (30). „W <i>Skrzydłach gołębic</i>” postać głównej bohaterki usytuowano w taki sposób, że poznajemy ją wyłącznie przez wrażenie, jakie wywiera na innych” (30). Skrajny antyindywidualizm jest panoramizmem: społeczność może okazać się w narracji światopoglądowej Jamesa wątkiem centralnym w dwojaki sposób: albo jako ognisko, czyli punkt skupienia narracji (<i>Co wiedziała Maisie</i>), albo jako jego soczewka (<i>Skrzydła gołębic</i>). Wzorem tzw. powieści panoramicznej łączącej oba ujęcia w jednej fabule jest <i>Nostromo</i> Conrada.</p>

2.2.2. NORWID W PLANIE *MADONNY PRZYSZŁOŚCI*

Technikę narracji pierwszoosobowej o „efekcie trzecioosobowości” autor *Tajemnicy lorda Singelworth* mógł zatem zapożyczyć od autora najważniejszych narracji trzecioosobowych w powieści angielskiej przełomu wieków. W 1903 roku James wydał zbiór opowiadań psychologicznych poświęconych artystom i pisarzom, pt. *Stories of Artists and Writers*. Wszystkie one, co charakterystyczne, zostały spisane w narracjach pierwszoosobowych. Jedną z nowel z tej antologii, zatytułowana *Madonna przyszłości*, powstała w 1879 roku i mogła posłużyć za prototyp dla noweli Norwida *Ad leones!* Narratorzy pierwszoosobowi krótkiego utworu Jamesa usuwają się, aby oddać głos tajemniczemu H., podobnie jak narrator autorski Conrada w późniejszej noweli *Młodość* – aby umożliwić opowieść Marlowowi. Zmiana instancji zostaje dość przekonująco uzasadniona:

⁴⁸⁸ Cyt. za: L. Barrett, *Young Henry James, Critic* [w:] *On Henry James. The Best from „American Literature”*, ed. by L.J. Budd and E.H. Caddy, Durham and London 1990, s. 16.

Wszyscy wiedzieliśmy, że H. jest człowiekiem inteligentnym, że niemało wie o ludziach i ich obyczajach i że rozporządza bogatym zasobem wspomnień⁴⁸⁹.

Wspomnienie H., który jest artystą, dotyczy jego pobytu we Florencji. Padają nazwy najważniejszych świątyń sztuki: Palazzo Vecchio i Pałazu Uffizich, a także rzeźb, przy których H. się zatrzymuje. Są wśród nich arcydzieła takie, jak *Dawid* Michała Anioła oraz *Perseusz* Benvenuto Celliniego. Nie brak też dzieł mniej znanych takich, jak rzeźby Jana z Bolonii i Bacci Bandinelliego. Kontemplacji rzeźb florenckich towarzyszy jednak smutek wygnança. Ten nastrój H. nie spotyka się ze zrozumieniem ze strony jednego z jego współtowarzyszy, narratora pierwszoosobowego *Madonny przyszłości*. Miejsce, w którym znajduje się opowiadacz, określa on „bardzo łagodną Syberią”⁴⁹⁰. Nie mogło nie zrobić to wrażenia na Norwidzie, o ile stał się czytelnikiem *Madonny przyszłości* – zważywszy, że sam spisywał już w 1845 roku studium *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, ponieważ chciał nakreślić „genesis artystów florenckiej Akademii” (CN VI, 361). Wymieniał – z ambicją zobrazowania ciągu przemian procesu twórczego zarówno dojrzałych mistrzów: Antonia Canovę oraz Bertela Thorvaldsena, jak i uczniów: Giovanniego Duprégo i Pia Fediego. Florencja Jamesa była „łagodną Syberią”, Rzym Norwida (z *Ad leones!*) – może najlepszą częścią „słusznie przekłętego świata” (CN VI, 143).

Najsilniej *Madonnę przyszłości* z *Ad leones!* łączy wątek mecenatu sztuki i ściśle związana z nim problematyka euroamerykanizmu. Temat nowojorskiego mecenatu pojawia się w kurtuazyjnej wymianie zdań H. z jednym z emigrantów przed posągiem *Dawida*. Ten fragment *Madonny przyszłości* odkrywa sekret pochodzenia H. – jest Amerykaninem, „przedstawicielem zgłodniałej rasy”, czy raczej – rasy „głodnej” sztuki i artyzmu:

Nagle zagadka wyjaśniła się dla mnie: nowy znajomy był typowym moim rodakiem. Musiał być jednym z nas, przedstawicieli zgłodniałej rasy – bo co najmniej nas dwóch o istnieniu tego głodu świadczyło – skoro tak bardzo przejął się tym zdarzeniem.

– Mam nadzieję – odpowiedziałem – że młodzieniec nie zrazi pana, jeśli przedstawi się jako ciemny nowojorczyk.

⁴⁸⁹ H. James, *Madonna przyszłości* [w:] tegoż, *Madonna przyszłości i inne opowiadania*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1962, s. 7.

⁴⁹⁰ „– Pan, jak widzę, czuje się na wygnaniu jak w domu – odpowiedziałem – a Florencja to bardzo łagodna Syberia”. Tamże, s. 12-13.

– Nowojorczycy nieraz byli hojnymi mecenasami sztuki – odparł uprzejmie⁴⁹¹.

Norwid z tą oceną nowojorczyków polemizowałby szczególnie żarliwie. Pod tym względem ubiegłby późniejszego o pół wieku krytyka naiwnego idealizmu amerykańskiego Jamesa, Grahama Greene’a i jego *Spokojnego Amerykanina*, „ironiczną replikę” z 1955 roku na Jamesowską powieść *The American* z 1877 roku⁴⁹². „Repliką” tego rodzaju jest już *Ad leones!*:

A wtem otworzyły się drzwi i wszedł jegomość miernego wzrostu, w niskim kapeluszu szarym i w szarym ubiorze bardzo świeżym, w białej arcystarannej chustce i kamizelce, spod której gruby złoty łańcuch rzucał na brzuch kołczyki i pieczętki z drogich kamieni. Był to Amerykanin, korespondent wielkiego monitora Stanów Zjednoczonych.

Pozdrowił Redaktora po koleżeńsku, zamienił z rzeźbiarzem ukłony i, komplementu gest względem nas wypełniwszy, prosto do grupy zbliżył się. Chwilę patrzył szarym i głębokim okiem, odgarniając na tył głowy kapelusz z czoła i obejmując, i gładząc rudawą brodę, która przy ogolonych wąsach tym bujniejszą się wydawała.

– Życzę mieć szczegółowe wytłumaczenie figur – rzekł do Redaktora i rzeźbiarza, który naraz półkrokiem się w tył cofnął, ażeby pierwszego głosu nie zabierać.

– Jest to... (jako się nadmieniło było) – rzekł Redaktor – jest to patetyczna scena z tragedii życia człowieka... mężczyzna wyobraża tę energię czynu, która pracę poczyna... kobieta swój udział w niej zaleca...

– i ona – Amerykanin przerwie – zdaje się, że klucz trzyma w ręku, gdy niżej widzę – i tu wskazał bryłę gliny na lwa przeznaczoną – widzę kufer... to więc kobieta wyobraża Oszczędność?... Mężczyzny energia zapowiada być bardzo piękną i stosowną! – – Mnie się wydaje, że przy kufrze należałoby dać widzieć narzędzia rolnicze i rękodzielne...

(CN VI, 141-142)

Zaskakuje wielość tematów mogących łatwo zainteresować Norwida w *Madonnie przyszłości*. Utwór ten – stworzony i opublikowany w 1879 roku – dzieli wiele wspólnych motywów z poematem *Assunta* pisanym przez Polaka w 1870 roku. Nieprzypadkowo być może do listu do Józefa Bohdana Zaleskiego z 5 grudnia 1882 roku Norwid załączył rękopis *Assunty* ze znaczącym komentarzem:

Zapewne wiesz, iż w literaturze polskiej jest 2 poematy miłosne, to jest pierwsza część *Dziadów* i *W Szwajcarii* – tylko dwa obejrzenia się miłości na siebie samą w całej literaturze narodu!...

⁴⁹¹ Tamże, s. 11.

⁴⁹² G. Greene, *Spokojny Amerykanin*, przeł. J. Woźniakowski, Warszawa 2004.

Owóż – że mój poemat trzecim jest, nie będąc przeto dla tego świętego narodu, chciałem, abyś go czytał – tym więcej, iż dołączone jest doń moje odkrycie archeologiczne, którego jeszcze nikt nie zrobił przede mną i które obchodzi Ludzkość, zwłaszcza w następstwach swych.

(CN X, 192)

Czy *Ad leones!* – nowela o bliżej niesprecyzowanej dacie powstania (według autorki *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida* utwór mógł zostać napisany w okresie od maja 1881 do około 15 marca 1883 roku⁴⁹³) – miała być nową *Assuntą*? Taki sąd byłby prawdopodobny, jeśli Norwid znałby *Madonnę przyszłości*, w niej bowiem zawarte zostały zarówno odwołania do Rafaelowskich Madonn jako żywych pomników natchnienia („Inne są dziełami Rafaela, ten jest samym Rafaelem. Inne można chwalić, oceniać, mierzyć, wyjaśniać, analizować. Ten można tylko kochać i podziwiać. Nie wiem, wśród jakich zwidzeń chodził Rafael po ziemi, gdy na niego zstąpiło to boskie natchnienie; lecz tego jestem pewny, że potem już mógł tylko umrzeć, bo ten świat niczego więcej nie zdołał go nauczyć”⁴⁹⁴), jak i do odnajdywania madonny ziemskiej, kobiety będącej „drugą Maryją”. W poemacie Norwida jest nią Assunta, w opowiadaniu Jamesa – Serafina („Serafina zerknęła na rzeźbiera, jakby szukając rady: – Wmówił sobie dziwaczną myśl... doprawdy, wstydzę się Panu o tym powiedzieć... wmówił sobie, że... niech mi Bóg przebaczy... jestem podobna do Najświętszej Madonny. A ja pozwalam, żeby myślał, co mu się podoba, skoro go to uszczęśliwia. Przed laty okazał mi wiele dobroci, a ja nie należę do kobiet, które umieją zapomnieć o doznanych dobrodziejstwach”⁴⁹⁵). Z wizerunkiem Niepokalanej Dziewicy łączy się w *Madonnie przyszłości* także wątek kupiecki i handlowy, bliski problematyce z *Ad leones!*:

Czy nie przyszło panu na myśl, że Rafael prócz mocy swego talentu miał jeszcze szczęście jakiejś dobrej wiary, której sekretu my już nie znamy? Wiem, są ludzie, którzy twierdzą, że jego nieskazitelne Madonny są po prostu jasnowłosymi pięknościami tamtej epoki, a Rafael wysublimował je swoim pędzlem, powodowany, jak mówią ci ludzie, głównie wyrachowaniem i względami handlowymi. Choćby tak było, religijne i estetyczne potrzeby jego współczesnych sprzyjały tego rodzaju dziełom, istniał, że się tak wyrażę, popyt na Niepokalaną Dziewicę widzialną i godną uwielbienia [por. *Assuntę* oraz *Ad leones!* – dop.: K.S.], a to dodawało mocy ręce artysty. Obawiam się, że dziś takiego popytu nie ma⁴⁹⁶.

⁴⁹³ Z. Trojanowiczowa i in., dz. cyt., t. II: 1861–1883, s. 728.

⁴⁹⁴ H. James, *Madonna przyszłości*, dz. cyt., s. 19.

⁴⁹⁵ Tamże, s. 49-50.

⁴⁹⁶ Tamże, s. 22. Rozmowa H. z Amerykaninem o Madonnach Rafaela na stronach 17-24 (wyd. z 1962 roku).

Zarówno *Ad leones!*, jak i *Madonna przyszłości* zostają także w podobny sposób zakończone – cynicznym wygłosem wybrzmiewającym w postaci gnomy: „Redakcja jest redukcją” (Norwid, CN VI, 143) oraz „Koty i małpy, małpy i koty – oto całe ludzkie życie” (James). Dzielom sztuki, takim jak *Madonna Rafaela*, a nawet jak „*Madonna Serafina*” Theobalda, towarzyszą rzeźby będące efektami koszmarnych pomyłek, na które się przyzwalało – „karykatury”, obrazy „ludzkiego życia w oczach satyryka”. W opowiadaniu Jamesa są nimi figury kotów i małp „śmiesznie zalecających się do siebie”, stworzone przez szalonego rzeźbiarza, Juwenala (odpowiedniki rzeźby „*Kapitalizacja*” z Norwidowskiej noweli). Ich groteskowa prezentacja zamyka opowiadanie Jamesa:

Karykatura, burleska, *la charge*, ograniczały się dotychczas do rysunków piórkiem lub ołówkiem. Ja wpadłem na myśl wprowadzenia ich do rzeźby. W tym celu wynalazłem nową plastyczną masę, której przepisu, wybaczy pan, nie mogę zdradzić. To mój sekret, *signore!* Jest lekka jak korek, widzi pan, a twarda zarazem jak alabaster. Szczerze przyznaję, że czuję się dumny z tego chemicznego wynalazku nie mniej niż z innych oryginalnych cech moich dzieł, bo stworzyłem pewien typ. Co pan o nim powie, *signore?* Pomysł jest śmiały. Czy uzna go pan również za szczęśliwy? Koty i małpy, małpy i koty – oto całe ludzkie życie! Ludzkie życie w oczach satyryka, rozumie się. Połączenie rzeźby z satyrą, *signore*, to cel mojej ambicji, a nie mam na tej drodze poprzedników. Pochlebiam sobie, że nie pokpiłem całkowicie sprawy⁴⁹⁷.

Jeżeli *Ad leones!* Norwida rzeczywiście powstawały pod wpływem lektury *Madonny przyszłości* Jamesa i miały stać się wariacją wokół tematów *Assunty*, hipoteza Zenona Przesmyckiego dotycząca genezy noweli nie wydaje się w pełni satysfakcjonująca:

Geneza tej noweli wiąże się z refleksjami Norwida na temat twórczości Courbета oraz osobliwej interpretacji jego obrazów przez P.J. Proudhona, przy czym refleksje te na nowo obudziły się w umyśle poety po majowym Salonie Paryskim z roku 1881⁴⁹⁸.

Z pewnością *Ad leones!* są w jakiejś mierze echem ekspozycji paryskiej z 1881, choćby ze względu na jedną z wystawionych tam rzeźb Gustave’a Doré o alegorycznym tytule *Le Christanisme*⁴⁹⁹. Opowiadam się jednak za interpretacją Gomulickiego, według którego datę powstania utworu „należałoby przesunąć na przełom roku 1882 i 1883 lub początek 1883, bezpośrednio po zakończeniu pracy nad *Stygmatem* (motywy wspólne dla

⁴⁹⁷ Tamże, s. 52.

⁴⁹⁸ Por. C. Norwid, *Pisma zebrane*, wyd. Z. Przesmycki, t. E, Warszawa–Kraków 1911 [właśc.: 1912], s. 290.

⁴⁹⁹ Zob. Z. Trojanowiczowa i inne, dz. cyt., t. II: 1861–1883, s. 727-728.

pozostałych części tetralogii)»⁵⁰⁰. Jedynie Gomulicki – jak odczytujemy w *Kalendarzu...* – „zwrócił także uwagę na list Norwida do Konstancji Górskiej z listopada 1882 roku, w którym, podobnie jak w noweli, pojawia się amerykański milioner”⁵⁰¹. Również w liście do Kuczyńskiej sprzed 29 listopada 1882 przywołany został wątek amerykański – bliski ujęciu Ameryki i Amerykanów w opowiadaniu Jamesa:

W jednym z dwóch wielkich hotelów, w których Gryf B. zwykł mieszkać w Paryżu i gdzie ja czasem jadłem obiad przy muzyce i elektrycznych lampach – był Amerykanin, który ma dochodu 6 milionów na miesiąc, czyli 72 na rok. Pan Rotschild przytomny temu, utrzymuje, że dobra Amerykanina mogą przynosić więcej dochodu (są to kopalnie srebra), ale gdyby przynosiły więcej, to srebro staniałoby, i dlatego musi mieć dochodu mniej – bo gdyby więcej miał, to miałby mniej... Po polsku mówiąc: nieszczęśliwy człowiek! bo gdzież znajdzie stosowną partię??? ale że to Amerykanin, więc ożeniwszy się z damą bez grosza, będzie ją kochał i poważał.

(CN X, 188)

Ustalenie momentu powstania *Ad leones!* na przełom lat 1882 i 1883 pozwoliłoby uwzględnić w genezie tej noweli nie tylko możliwość lektury przez Norwida *Madonny przyszłości* (inspiracji Jamesem nie wyklucza nawet data najwcześniejsza: maj 1881 roku), lecz także potencjalną aspirację poety do stworzenia „nowej *Assuntę*”, a przynajmniej do powrotu do niektórych wątków tego poematu w świetle opowieści o rynku sztuki. Bez opowiadania Jamesa uznanie *Ad leones!* za „nową *Assuntę*” nie miałoby racji bytu, w tym utworze bowiem splatają się wątki tożsame z wątkami z obu tekstów Norwida. Wzmacnia hipotezę wspomniany list do Józefa Bohdana Zaleskiego, w którym Norwid prosi o jego szybką lekturę *Assuntę*⁵⁰². Chęć dyskusji o poemacie może wynikać z potrzeb, które równocześnie uaktywniła lektura *Madonny przyszłości* oraz pisanie *Ad leones!*

Techniki pisarskie Norwida i Conrada wykazują wiele wspólnych cech. Ich zgromadzenia podjęli się w równym stopniu badacze obydwu twórców. Zdaniem Makowieckiego funkcja rezonansowa w *Promethidionie* wydaje się odpowiadać funkcji retardacyjnej w takich powieściach Conrada jak *Lord Jim* i *Gra losu*. Obydwaj pisarze w podobny sposób – uważał Józef Ujejski – posługiwali się także techniką milczenia i przemilczenia. Na stosowanie zbliżonych do siebie modeli narracji wskazywała z kolei

⁵⁰⁰ CN VII, 540, zob. także cały zbiór uwag Gomulickiego do *Ad leones!* – CN VII, 538-541.

⁵⁰¹ Z. Trojanowiczowa i inne, dz. cyt., s. 728.

⁵⁰² Tamże, s. 766-767.

Irena Sławińska, zestawiając narratora „trylogii włoskiej” Norwida z Conradowskim Marlowem.

W określaniu charakteru i stopnia podobieństwa najczęściej posługiwano się metaforami wielowarstwowości – „pudła rezonansowego”, „wspomnienia-ekranu”, a nawet „miąższu”. Dokładniejsze zbadanie podobieństw technik pisarskich Norwida i Conrada utrudniał brak hipotezy badawczej, bez której nie było możliwe ustalenie przyczyny zachodzącego paralelizmu. W inspiracji dziełem Henry’ego Jamesa tkwi w moim przekonaniu najważniejszy z powodów zbieżności strategii twórczych obieranych przez Norwida i Conrada.

Nie sposób oszacować rzeczywistego wpływu Jamesa na kształtowanie się postawy pisarskiej Conrada. Około roku 1900 jest on z pewnością najsilniejszy, a przyjaźń obu mężczyzn – najtrwalsza. W kolejnych latach Conrad usiłuje eksperymentować z Jamesowską metodę narracyjną, nieustannie więc weryfikuje jej możliwości, zwiększając je lub radykalnie ograniczając. Spotyka się to w 1913 roku z surową krytyką autora *Ambasadorów*, uważającego, że w pisarstwie Conrada doszło do hiperbolizacji metody kosztem utraty potencjału tematów powieściowych. Niezależnie od zarzutu popełnienia „fatalnego, Tolstojowskiego błędu” wpływ Jamesa na techniki pisarskie Conrada pozostaje niezatarty i wyraża się w głębokiej, psychomoralnej charakterystyce postaci prezentowanych w powieściach Polaka, takich jak *Lord Jim* – z perspektywy jednego lub wielu „punktów widzenia”.

ROZDZIAŁ VIII. NORWID A CONRAD W PERSPEKTYWIE APOLLONA NAŁĘCZA-KORZENIOWSKIEGO

Określenie typu wspólnoty światopoglądowej łączącej Cypriana Norwida z Josephem Conradem pozostaje zadaniem trudnym i wymagającym wielu nieustannie ponawianych korekt. Poglądy autora *Rzeczy o wolności słowa* z pewnością należy wpisywać w tzw. dziewiętnastowieczność, którą Ewa Paczoska określiła czasem w równym stopniu „rozpoznawającym »siły i środki kultury«”, co „nazywającym jej ograniczenia”⁵⁰³. Natomiast światopogląd literacki Conrada został w pełni uformowany w dwudziestowieczności, a cezura roku 1900 stała się dla pisarza przełomowa – podobnie jak dla Norwida cezura roku 1848. Dystans czasowy to w tym wypadku połowa wieku. Zrozumienie podobieństw i różnic w systemach światopoglądowych Norwida i Conrada nie powinno ograniczać się do prostego zestawienia poglądów tego pierwszego z drugim ze względu na zachodzący konflikt kontekstów: dziewiętnastowiecznego z dwudziestowiecznym. Szczególnie cenne wydają się odwołania do tych, którzy mieli znaczący wpływ na kształtowanie charakteru młodego Conrada, a z którymi może Norwida połączyć doświadczenie tzw. dziewiętnastowieczności. Paralela „Norwid a Conrad” wymaga więc koniecznych uzupełnień za pomocą subparalel: zestawień z ojcem Josepha Conrada – „Norwid a Nałęcz-Korzeniowski”, a także z wujem autora – „Norwid a Bobrowski”.

Relacja między Norwidem a Conradem, ujęta w świetle subrelacji Norwida z Nałęczem-Korzeniowskim, unaturalni związki między dziewiętnastowiecznością Norwida a dwudziestowiecznością Conrada. Tak przedstawiona zależność być może umożliwi jednocześnie lepsze zrozumienie najważniejszej różnicy zachodzącej między obydwojema pisarzami. Norwid, na swój sposób podobnie jak Conrad, wybiera „emigrację zdolności”, a umiejętności twórcze poświęcają rozwijaniu „ciemnej mowy”. Gdyby jednak żył w 1899 roku – w czasie sporu o Conrada na łamach „Kraju” – wiele wskazuje na to, że oceniłby surowo postawę Conradowskiego lingwoeskapizmu. Czyniłby to jako „emigrant zdolności”, nie widząc sprzeczności we własnym rozumowaniu. Conrad w Anglii mógłby bowiem – jak być może uważałby Norwid – wypełniać zadania „człowieka zbiorowego” na „wyżynie form” i jak w XIX wieku Fryderyk Chopin – „pojąć Polskę ze stanowiska Ludzkości”.

⁵⁰³ E. Paczoska, *Uwagi końcowe* [w:] tejsze, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 263.

Paradoksalnie, o wiele lepiej realizowałyby te cele w rozumieniu Norwida Apollo Nałęcz-Korzeniowski usiłujący za pomocą koncepcji sztuki dramatycznej i przekładu odnowić Shakespeare'owski model „antropologicznego wyczerpania”, tzw. człowieczeństwa w urojeniu oraz dostosować go do kontekstu polskiej współczesności.

Historycznych związków między Apollonem Nałęczem-Korzeniowskim (1820–1869) a Cyprianem Norwidem (1821–1883) prześledzić nie sposób. Pozostają zaledwie mgliste sugestie co do zetknięcia się Korzeniowskiego z twórczością „poety i sztukmistrza”. W szczególny sposób sprzyjać temu mogły okoliczności wydania pamiętnika Korzeniowskiego, *Polska i Moskwa* – w Lipsku w 1864 roku w oficynie Brockhauusa w ramach słynnej „Biblioteki Pisarzy Polskich”. Rok wcześniej w tej samej serii wydawniczej opublikowano pierwszy tom Norwidowskich *Poezji*. Znalazły się w nim utwory, które w sposób szczególny Korzeniowskiego-dramaturga mogły pobudzić do refleksji: traktat *Rzeczywistość* (z *Pięciu zarysów*) kreślący w manierze dialogu platońskiego niespieszną rozmowę kilku mężczyzn o dramaturgii Williama Shakespeare'a, wypowiedź estetyczna *O sztuce (dla Polaków)* (także z wątkiem Shakespeare'owskim), tragedia *Krakus* oraz poemat *Quidam*. W roku wydania *Polski i Moskwy* Brockhaus udostępnił czytelnikom także dwa inne poematy Norwida: *Niewolę* oraz *Fulminanta*, traktaty o naturze i pochodzeniu wojny odwołujące się do doświadczenia Wiosny Ludów i powstania styczniowego.

Badaczom chcącym zestawić ze sobą obydwie twórczości pozostaje poszukiwanie wspólnoty artystycznej i światopoglądowej obu pisarzy. Na jej istnienie powoływał się już Roman Taborski, wskazując znaczne pokrewieństwo ideowe między dramatami Korzeniowskiego i Norwida, zwłaszcza między komedią *Dla milego grosza* (1857–1858) a komediodramą *Aktor* (1867). Oba utwory miała łączyć przede wszystkim „krytyka nowej obyczajowości, kształtującej się pod wpływem rozwijającego się na ziemiach polskich kapitalizmu”⁵⁰⁴. Norwid, co więcej, podjął w tym utworze wątki i tematy społeczne żywo trapiące Korzeniowskiego, w tym wątek antycukrowniczy związany z wyzyskiem pracowników cukrowni w majątkach obszarniczych i ze spekulacją przemysłową:

Najbliższy pod tym względem Korzeniowskiemu jest niewątpliwie powstały w dalekim Paryżu *Aktor* Norwida. Zdumiewa u tego twórcy znakomite rozeznanie w aktualnej społeczno-gospodarczej problematyce kraju. Nawet znane nam już dobrze antycukrownictwo Korzeniowskiego znajduje wtór w wypowiedzi

⁵⁰⁴ R. Taborski, „*Dla milego grosza*” [w:] tegoż, *Apollo Nałęcz-Korzeniowski. Ostatni dramatopisarz romantyczny*, Wrocław 1957, s. 67.

zrujnowanego na kapitalistycznych spekulacjach Księcia z Norwidowskiego dramatu („Jak więc praktyczni radzili, / Postąpiłem. – Zapewne zważyłeś, iż skoro / Cukrownię kto postawi, wszyscy w okolicy / Dalej buraki sadzić, do cukru się biorą. / Wszyscy – i najkwaśniejsi ludzi – cukiernicy!”)⁵⁰⁵.

Zestawienie przygotowane przez Taborskiego poszerzył dopiero Grzegorz Zych, który wskazał na zbieżność koncepcji etycznych w dramatach *Komedia* (1854–1855) i *Dla milego grosza* z Norwidowskim nowoczesnym widzeniem świata i człowieka. Zdaniem badacza utwory Korzeniowskiego niejako „odbrzmiewały echem refleksji Cypriana Norwida nad człowieczeństwem i nad etosem pracy”⁵⁰⁶. Nie te jednak cechy – koncepcji pracy oraz człowieczeństwa, krytyki nowej obyczajowości i przemysłu obszarniczego – w pełni przesądzają w moim przekonaniu o charakterze wspólnoty artystycznej obu pisarzy. Najpełniej decyduje bowiem o nim stosunek Korzeniowskiego i Norwida do swoich utworów dramatycznych, rozliczenie z Shakespeare’owską teorią dramatu, oraz koncepcja własnej twórczości przekładowej.

To udział w „sporze o Shakespeare’a” oraz problematyka przekładu najwyraźniej moim zdaniem uwypukliły podobieństwa warsztatu twórczego obu autorów Norwida i Korzeniowskiego, scalającego się w tym wypadku w idei jednego, w pełni już nowoczesnego, warsztatu artysty rozumianego jako cel, zadanie i postulat. O ile więc „krytyka nowej obyczajowości” (Taborski) oraz powoływanie się na „etos pracy” (Zych) wskazywałyby raczej na inspirację Norwida i Korzeniowskiego myślą pozytywistyczną, o tyle porównanie obu pisarzy ze względu na ich koncepcję metadramatyczną oraz przekładową – co uczynię przedmiotem niniejszego rozdziału – umożliwi ujęcie innej przestrzeni ich twórczych poszukiwań: przestrzeni modernizmu. Postawa Korzeniowskiego, autora *Studiów nad dramatycznością Szekspira* (1868), oraz postawa Norwida, autora wstępów do własnych dramatów (por. *Pierścień Wielkiej-Damy*, 1872), wpisują się bowiem w krąg nowoczesnych postaw artystycznych, determinowanych przez modernistyczną koncepcję sztuki.

⁵⁰⁵ Tamże, s. 67.

⁵⁰⁶ „They also resound with echoes of Cyprian Kamil Norwid’s reflections on humanity and the ethos of work” . G. Zych, *Apollo Nałęcz-Korzeniowski as a playwright*, „Yearbook of Conrad Studies (Poland)” 2010, t. V, s. 77.

1. KORZENIOWSKI I NORWID: PORÓWNANIE KONCEPCJI PRZEKŁADOWYCH

Korzeniowski i Norwid w równym stopniu opowiadają się po stronie modernistycznej koncepcji przekładu. „Koronnym argumentem” na rzecz nowoczesnego wymiaru tłumaczeń Korzeniowskiego jest list do Kazimierza Kaszewskiego z 6/18 września 1865 roku „świadczący – jak zauważa Taborski – o prekursorskim stosunku Korzeniowskiego do problemu przekładu, o zrozumieniu konieczności znalezienia dla wersyfikacyjnego kształtu oryginału odpowiednika zgodnego z historycznoliterackimi tradycjami języka, na który dokonuje się przekładu”⁵⁰⁷. Poeta przedstawia przyjacielowi kolejne etapy pracy nad tłumaczeniem *Komedii obłądów* Williama Shakespeare’a, a także uzasadnia następujące po sobie decyzje, które podejmował w toku przekładania całości. Decyzje uwarunkowane – jak przekonuje Korzeniowski – muzycznym idiomem wiersza Shakespeare’owskiego:

Staralem się zachować nie tylko myśl, lecz w pewnym względzie dosłowność i kształt wiersza. Szekspir poważną lub patetyczną rozmowę prowadzi nierymowym wierszem, z rzadkimi na wybitniejszych miejscach rymami – to tłumaczyłem wierszem 13-stozgłoskowym rymowym. Jego żywa, dowcipna lub dowcipkowata rozmowa zwykle prozą się toczy – i u mnie proza, tylko 13-stozgłoskowa i rymowana. Sceny miłosne mają u Szekspira wiersz przeplatany, rymowy (dłuższy i krótszy) – tak też i ja tłumaczyłem kładąc w kolej 11-stozgłoskowy z 8-miozgłoskowym⁵⁰⁸.

Podobną, choć nieco ogólniejszą refleksję na temat tłumaczeń Shakespeare’a wypowiedział 10 lat wcześniej Cyprian Norwid we wstępie do przełożonych przez siebie dwóch scen z tragedii *Juliusz Cezar*:

Woryginalie mowa Brutusa prozą jest napisana, a Antoniusza wierszem. Shakespeare używał niekiedy prozy wśród rymowanych dialogów, nie dlatego, iżby, jak mniemają, zaniedbywał ogólną całość formy – ale iż, będąc najdramatyczniejszym pisarzem i jakoby aktorem z piórem w ręku, więcej zwracał on uwagę na wykończenie toku i na właściwości akcentów niż na robotę książki.

(CN IV, 231)

⁵⁰⁷ R. Taborski, *Trud tłumacza* [w:] dz. cyt., s. 81.

⁵⁰⁸ List do K. Kaszewskiego z 6/18 września 1865, Bibl. Jagiel., rkps 3057. Cyt. za: R. Taborski, dz. cyt., s. 81.

To, co określiłem muzycznym idiomem Shakespeare’a, staje się więc w ocenie Norwida największą trudnością przekładową, której przewyciężenie domaga się od tłumacza wiedzy z teorii przekładu („tłumacz nie usprawiedliwia się niczym, jeśli tak literalnie kopiuje to, co w czytaniu nie pozwala płynności, a czego innymi zaletami nie można zrównoważyć”, CN IV, 231). Odwołanie do kompetencji teoretycznych jest bez wątpienia rysem nowoczesności Norwida. Podobnie należy orzec o teorii przekładu Korzeniowskiego. Autor *A Dorio ad Phrygium* posuwa się jednak o krok dalej niż twórca polskiej wersji *Chattertona* de Vigny’ego – buduje własną filozofię przekładu. Współtworzona przez kręgi pojęć wierności, harmonii, równości i stopnia piękna, ma ona proveniencję neoplatońską:

Tak kopista obrazu, gdyby za wiele baczył na tożsamość natury płótna, a nie dość na wrażenie całości oryginału, wykonałby dzieło nierówne i niezrozumiałe właśnie przez niestałą i nieharmonijną wierność z oryginałem. Tłumaczenia Shakespeare’a nie dlatego są mętne, iż Shakespeare jest niejasny – owszem, jasny jest bardzo, ale że – będąc w wielu stopniach głębokim – tłumacz w jednym miejscu tego stopnia, w drugim innego stopnia głębokość tłumacząc, daje dzieło nierówne w całości swej i mętne przez nietłumaczenie jednego tylko stopnia piękności oryginału.

(CN IV, 231)

Mimo to wierność oryginałowi okazuje się w odniesieniu do Norwida sprawą dość dyskusyjną. Już sam Miriam wskazał, że w *Boskiej komedii* „dążąc do najintensywniejszej treściwości, poeta pomija spokojnie wszystko, co się do niej – lub niekoniecznie przyczynia: słowa, zdania, wiersze, nieraz tercyny całe”⁵⁰⁹. Jadwiga Rudnicka dodaje do tej oceny uwagę o wtórnej metaforyzacji tekstu pierwotnego: „poza zwartością przekład Norwida charakteryzuje większa złożoność metafor”⁵¹⁰. To wiedzie badaczkę do ostatecznej konkluzji: „charakterystyczny indywidualizm językowy poety odcisnął piętno na przekładzie

⁵⁰⁹ Należy jednak zaznaczyć, że ostateczna ocena Miriama na temat Norwidowskiego przekładu *Boskiej komedii* okazuje się pozytywna: „Z całości technicznie najoczywistsza esencja dantejska i każde transpozycje te zaliczyć do najbardziej interesujących wysiłków w tym kierunku”. Po latach zgodziła się z nią także Rudnicka: „Trzeba przyznać, że współczesny Norwidowi przekład *Boskiej komedii* przez Juliana Korsaka (z r. 1860), jak i Edwarda Porębowicza (z samego końca XIX w., potem poprawiany i do dziś wydawany jako pełny i najlepszy) nie wypowiadają tak ekspresywnie tekstu Dantego, jak to potrafił Norwid w tych partiach, które nam zostawił”. Ocena Miriama, zob. C. Norwid, *Pisma zebrane*, wyd. Z. Przesmycki, t. A, Warszawa–Kraków 1911 [właśc.: 1912], s. 854-856. Ocena Rudnickiej w artykule tejże: *Norwid jako tłumacz „Boskiej komedii”*, „Studia Norwidiana” 1991/1992, nr 9/10, s. 123.

⁵¹⁰ J. Rudnicka, dz. cyt., s. 117.

Dantego”⁵¹¹. Nie tłumaczenie arcydzieła Dantego świadczy jednak najdobitniej o indywidualizmie tłumacza, lecz – parafraza Berangérowskiego *Adieu*, piosenki „na pożegnanie ojczyzny”, z której Norwid – zmieniając gatunek utworu – stworzył *Ostatni rapsod Berangéra*. „Usunął niektóre zdania”, „słowa potoczne zastąpił określeniami niecodziennymi, podniosłymi” oraz „skumulował i rozbudował przenośnie” – zaświadcza Rudnicka, zestawiając wiersz przepisany przez Polaka z francuskim oryginałem⁵¹².

O innej postawie należy mówić w wypadku Korzeniowskiego-tłumacza. Taborski stwierdza, że spośród jego przekładów „pełną dojrzałość warsztatową reprezentują *Hernani* i *Maria Delorme* wydrukowane w »Bibliotece Warszawskiej« w latach 1861 i 1863 [utwory Hugo – K.S.]”⁵¹³. Decydują o tym, zdaniem badacza, „płynny, przejrzysty język”, a także pełne odtworzenie dramatycznego dynamizmu oryginałów i ich poetyckiego tonu”⁵¹⁴. Jak wiadomo dzięki korespondencji tłumacza, Korzeniowski przełożył wszystkie dramaty Francuza poza *Cromwellem* i nosił się z zamiarem ich zbiorowego wydania w Polsce. Nie doszło ono do skutku, zamierzenie przekreśliła śmierć pisarza w 1869 roku. W latach 1859–1860 wspólnie z Adamem Pługiem Korzeniowski podjął także trud przekładu pierwszych poematów składających się na wielką epopeję narodową Hugo, pt. *Legenda wieków*⁵¹⁵.

Inaczej postępował Norwid kierujący się w swoich przekładach nakazami nowoczesnej poetyki fragmentu. Nie autonomizował tłumaczeń ani nie proponował przekładów zbiorowych. Zamiast tego dokonywał twórczej selekcji materiału, gdyż chciał umożliwić analizę idiolektalnej struktury dzieła literackiego. Preferował przekłady utworów Dantego (*Boska komedia*) oraz Shakespeare’a (*Juliusz Cezar* i *Hamlet*). Jego filozofia przekładu związana z imperatywem twórczej selekcji może się więc jawić jako jeszcze jedna odmiana Norwidowskiej teorii czytania, tym razem związana z „czytaniem idiolektu”⁵¹⁶. Za przykład niech posłuży wybór dwóch scen z *Juliusza Cezara*, które – tłumaczone przez

⁵¹¹ Tamże, s. 123.

⁵¹² Por. J. Rudnicka, *Béranger w tłumaczeniu Norwida*, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4, s. 199-200.

⁵¹³ R. Taborski, *Trud tłumacza*, dz. cyt., s. 78.

⁵¹⁴ Tamże, s. 78.

⁵¹⁵ Ukazał się zaledwie jeden zeszyt przekładu *Legendy wieków* Korzeniowskiego i Pługa (w Żytomierzu w 1860 roku nakładem własnym). Zawierał dwa poematy: *Namaszczenie niewiasty* (tł. A. Korzeniowski) oraz *Ubogich* (tł. A. Pług). Po śmierci Korzeniowskiego w tygodniku „Kłosy” w 1874 roku opublikowano jeszcze poemat *Ewiradnus*, stanowiący podobnie jak dwa pozostałe utwory część epopei Hugo. Por. tamże, s. 79-80.

⁵¹⁶ Badania nad Norwidowskim fenomenem lektury jako środka artystycznej kreacji/autokreacji prowadzi aktualnie Marta Gaściewicz. M. Gaściewicz, *Czytanie immanentne i kontekstowe w wybranych pismach Norwida. Między teorią a praktyką*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2012, nr 10.

Norwida – miały w przeniesieniu z języka na język ujawnić i określić „okazywanie dwóch momentów: najniższego i najwyższego-dialogowania u Szekspira” (CN IV, 249).

Korzeniowski pozostawał wierny przesłaniu tłumaczonych przez siebie tekstów, dostosowywał je jedynie do własnych potrzeb bez wprowadzania myśli autotematycznej: na nowo problematyzował konteksty, uniwersalizował je lub aktualizował. Wymogi przekładu udanego najwyraźniej spełnił *Chatterton*, „czołowa pozycja wśród tłumaczeń pisarza”⁵¹⁷, pochodząca z 1857 roku (przekład dramatu Alfreda de Vigny’ego). Względem oryginału okazał się cenną konkretyzacją tematyczną: „Korzeniowski pojmował *Chattertona* szerzej aniżeli sam autor, dla którego miał on stanowić przede wszystkim egzemplifikację ahistorycznie w zasadzie pojmowanej tezy o niedocenianiu i skazywaniu na cierpienie poety »jako takiego« przez każde, z natury swej niewrażliwe społeczeństwo”⁵¹⁸. Polski tłumacz zaktualizował ten motyw popularny w twórczości międzypowstaniowej (dobitnie wyrażony już w pierwszej powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego pt. *Poeta i świat* z 1839 roku) zaktualizował, uwypuklając nowoczesne tło przemian społecznych i eksponując zamiast dramatu jednostki tragiczną sytuację środowiska „biednych i poniżonych”. W przedmowie do polskiego wydania uzasadnił wybór tekstu do tłumaczenia zgodnie z linią podjętej przez siebie modernizacji dramatu:

Jeżeli więc dramat p. Alfreda de Vigny w oryginale broni wyłącznie stanowiska poety w towarzystwie spieniężalnym, w polskim przekładzie staje się już obroną wszystkich zacnych, nie sprzedających swych zasad i pojęć, a biednych ludzi, postawionych w towarzystwie spszeniczałych i rublowiczy. Dlatego dramat ten tłumaczyłem⁵¹⁹.

2. PORÓWNANIE KONCEPCJI METADRAMATYCZNYCH

Obie koncepcje metadramatyczne zrodziły się w podobnym czasie. W 1868 Apollo Nałęcz-Korzeniowski – w oparciu o niemieckie studia poświęcone Shakespeare’owi: *Vorlesungen über Shakespeare: seine Zeit und seine Werke* z 1859 roku w opracowaniu Gervinusa i Kreyssiga – publikuje w „Bibliotece Warszawskiej” *Studia nad dramatycznością w utworach Szekspira*. Koncepcja Shakespeare’owskiego tragikomizmu zawarta w tej

⁵¹⁷ R. Taborski, *Trud tłumacza*, dz. cyt., s. 75.

⁵¹⁸ Tamże, s. 75.

⁵¹⁹ A. de Vigny, *Chatterton*, tłum. Apollo Korzeniowski, Kijów 1857, s. V, VI (cyt. za: R. Taborski, *Trud tłumacza*, dz. cyt., s. 75-76).

rozprawie zmierzała ku wyłonieniu zasady konstrukcji „komedii nowej”: dramatu doby modernizmu. Zdaniem Grzegorza Zycha „Nałęcz-Korzeniowski był wówczas głęboko i w pełni przekonany co do tego, że dziewiętnastowieczni autorzy »komedii nowoczesnej« – której zadaniem stało się ukazywanie różnorodnych odcieni rzeczywistości – powinni postępować drogami Shakespeare’a”⁵²⁰. Miało się to dokonywać zgodnie z przesłaniem *Studiów* wyrażonym w stwierdzeniach takich jak „komizm wypływa z tragizmu” albo „to, co tragiczne, przywdziało różnobarwny strój Arlekina”⁵²¹.

W 1872 roku, a więc zaledwie w trzy lata po śmierci Korzeniowskiego, Norwid we wstępie do dramatu *Pierścień Wielkiej-Damy* będzie żądał formy analogicznej, utworu dramatycznego o bogatych wymiarach: etycznym i propedeutycznym. Za patrona stworzonej przez siebie „komedii wysokiej – białej tragedii” autor *Vade-mecum* obierze Dantego:

Myślę, że ten rodzaj, na nazwanie którego nie mamy polskiego wyrazu (bo rzeczy jeszcze nie ma), to jest *la haute-comédie*, głównie otwiera pole do budującego działania wobec chrześcijańskiego społeczeństwa. Tak przynajmniej zdaje się, że być winno, skoro ma to być periodem obejrzenia-się-społeczności całej, i z jej najsluszniejszej wyżyny, na samą siebie.

(CN V, 186)

Stworzenie sztuki jako „periodu obejrzenia-się-społeczności całej na samą siebie” należało do najważniejszych zadań dramaturgii także według Korzeniowskiego, postulującego kreowanie sztuki narodowej „przy ogóle, społeczności, ludzie”: „Sztuka dramatyczna kwitnie i potężnieje tylko wtedy, gdy ściśle złączona z gustem, z obyczajami, z całym życiem narodu, staje się dlań uroczystością, zabawą i konieczną potrzebą”⁵²². Trudne do zignorowania zbieżności w światopoglądach Norwida i Korzeniowskiego ujawnia ustęp *Studiów* o komedii Shakespeare’owskiej. Przedstawiony przez autora *Dla miłego grosza* model antropologiczny „człowieka w urojeniu” nasuwa skojarzenia z Norwidowskim modelem „aktora”, zmodyfikowanym – jak udowodnił Sławomir Świontek – także według wzorca Shakespeare’owskiego. Według Korzeniowskiego więc:

⁵²⁰ „Nałęcz-Korzeniowski was convinced that nineteenth-century writers of »modern comedy« – whose task was to show various shades of reality – should follow in Shakespeare’s footsteps”. G. Zych, *Apollo Nałęcz-Korzeniowski as critic and translator*, „Yearbook of Conrad Studies (Poland)” 2010, t. V, s. 28.

⁵²¹ „The comic flows from the tragic. And the tragic wears the motley costume of Harlequin”. Tamże. Por. fragmenty studium Korzeniowskiego w języku angielskim: A. Nałęcz-Korzeniowski, *An Enquiry into Shakespeare’s Dramatic Art*, „Yearbook of Conrad Studies (Poland)” 2008/2009, t. IV, s. 97-103.

⁵²² R. Taborski, *Schylek* [w:] tegoż, dz. cyt., s. 119-120.

Komedia Szekspira ukazuje „jego ucieczkę w świat urojeń przed przerażeniami rzeczywistością”; komediopisarstwo Szekspira uważa nasz krytyk „za ucieczkę, za odosobnienie się utrudzonego wieszczą od przerażeń prawdy przeznaczeń ludzkich, odtworzonych w tragedii i dramatach historycznych”⁵²³.

Przypomnijmy: w szóstym wykładzie o *Juliuszu Słowackim* Norwid określa Don Kichota mianem „antykwariusza urojeń” (CN VI, 454). W jednym z *Pięciu zarysów*, pt. *Rzeczywistość* (z tekstem tym mógł zapoznać się Korzeniowski w wydaniu Brockhause), podczas dyskusji o prawdzie w Shakespeare’owskim dramacie *Juliusz Cezar* pojawia się nieznajomy, który przedstawia się reszcie biesiadujących za pomocą słów „Ja jestem zwątpieniem Rzeczywistości” (CN III, 482). Więcej, nieproszony gość przywołuje kontekst *Hamleta* i pieczołowicie wyklada zebranym ideę tak bliskiego Korzeniowskiemu „człowieczeństwa w urojeniu”⁵²⁴:

„Cała realność, wszystko to równe jest snowi” –
(...) i żeby widział więc Królewic
Jak jest – to najprzód byłby wariatem u dziewic,
Potem u wszech-pochlebców, potem u dworaków,
Potem u czaszek pustych – potem – i u ptaków
Smętnych – i rzucano-by kośćmi za nim,
Wołając: „Ideolog! – realność popsowa,
Bo wariat jest”.
(CN III, 482-483)

⁵²³ Komentarz Taborskiego do przytoczonych słów pisarza potwierdził ich wyrazistą aktualność: „Są to bardzo słuszne i, jak na owe czasy, prekursorskie stwierdzenia. A nie możemy przecież żywić do Korzeniowskiego pretensji, że w dalszym ciągu swych rozważań nie był w stanie bliżej sprecyzować owych »przerażeń rzeczywistością« i »ucieczki w świat urojeń«, tak jak to niedawno dzięki rozwikłaniu metafory Ardeńskiego Lasu uczynił w swych szekspirowskich recenzjach teatralnych Jan Kott”. Tamże, s. 121.

⁵²⁴ „Człowiek w urojeniu” – tak jak rozumiał go Korzeniowski – okazał się przede wszystkim figurą egzystującą w „uniwersum wiecznej tragikomedii”, Shakespeare bowiem „rzeczywistość ludzką wyraził w tragediach, łączących nierozdzielnie, podobnie jak życie ludzkie, tragizm z komizmem”, a „wyczerpawszy »ludzką rzeczywistość« w komediach ukazał »człowieka w urojeniu«”. Tamże, s. 120. Także zachowanie tajemniczego przybysza z *Pięciu zarysów* można określić jako stan urojenia. Nie przypomina ono jednak tradycyjnie rozumianego obłądu. „Postać ta relacjonuje proces uzyskiwania dystansu, jaki osiąga Hamlet pod wpływem słów ducha swojego ojca, uświadamiającego mu >>nierealność realności«, w której żyje królewicz”. Czy urojenie, a właściwie: mówienie o urojeniu, byłoby więc w utworze Norwida aktem regenerującym zmałą świadomość jednostki? Por. S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 75.

Aktorstwo jako temat dramatów Norwida – zgodnie z odczytaniem istoty komedii Shakespeare’owskiej przez Korzeniowskiego – ma więc w pierwszym rzędzie okazać się bezpiecznym „kolekcjonowaniem urojeń”. To motyw Shakespeare’owski, choć w równym stopniu zaczerpnięty z tragedii (*Król Lir*, *Makbet*), co z komedii (*Burza*). Jak wyjaśnia bowiem Sławomir Świontek, „obraz sceny życia przybiera często u Shakespeare’a kształt »wielkiej sceny błazeństw«, na której »nędzny aktor«, zanim zapadnie się w nicość, odgrywa przez parę godzin swoją rolę w nic nie znaczącej, choć hałaśliwej »powieści idioty«”⁵²⁵.

Czy nie na „ucieczce w świat urojeń przed przerażeniami rzeczywistością” polegać mogła idea Norwidowskiej „białotragiczności”? „Chciałem, ażeby tragiczność nie dochodząc do zgonów i do wylania krwi, dawała, że tak nazwę, Tragedię-Białą”, „arcytrudna jest to robota z tej przyczyny, iż samo nagie, wielkie Serio zastępuje tu te wrażliwe momenta, które tragedia ma możność krwią ubroczyć wyraźną i czerwoną” – wskazuje i zastrzega Norwid we wstępie do *Pierścienia Wielkiej-Damy* (CN V, 185, 187). Czy „białotragiczność” – w świetle studiów Korzeniowskiego nad Shakespeare’owską antropologią „człowieka w urojeniu” – mogłaby jawić się jako koncepcja eskapistyczna? Dodajmy, eskapizm tego rodzaju nie ma wydźwięku negatywnego, ale jest sposobem ocalenia podmiotowości. Zgodnie z Shakespeare’owską ideą „teatru w teatrze”⁵²⁶ – Korzeniowskiego „ucieczka w urojenie” oraz Norwida „aktorstwo” pozostały jedynymi dostępnymi w uniwersach ich dramatów sferami realizacji autentyzmu jednostkowego. W twórczości Korzeniowskiego tego rodzaju „ucieczką w urojenie” mogłaby stać się jedna z wypowiedzi Henryka z *Dla milego grosza* – wbrew znanej interpretacji Taborskiego odczytującego słowa bohatera jako świadectwo erozji wartości i radykalnej przemiany życia na gorsze⁵²⁷:

⁵²⁵ Tamże, s. 70.

⁵²⁶ „Dzięki teatrowi w teatrze proces percepcji dzieła staje się komunikatem, sprowokowana zostaje identyfikacja zachowań scenicznych i zachowań właściwych odbiorcy społecznemu”. Jak tego rodzaju widzenie świata – poszerzone, a także wieloaspektowe – wykorzystuje w swoich dramatach Norwid? „Interpretując technikę teatru w teatrze u Shakespeare’a, wychodzi Norwid od diagnozy postawionej społeczeństwu, by potem przejść do ukazania konsekwencji i skutków społecznych, jakie może wnieść porządek sztuki do chaosu świata, który »wyszedł z posad«”. Tamże, s. 123,127.

⁵²⁷ „Dawny spiskowiec, reprezentujący w swoich poczynaniach ideologię rewolucyjno-demokratyczną, przemienił się w ciągu kilku ostatnich lat w zgorzkniałego filistra i cynika, który schlebia ludziom pieniądza i wciska się do ich środowiska, mimo że w pełni zdaje sobie sprawę z nikczemności swego postępowania, mimo że jeszcze tak niedawno nawet miłość nie była w stanie powstrzymać go przed całkowitym zerwaniem z pogardzanym środowiskiem”. Por. R. Taborski, „*Dla milego grosza*” [w:] tegoż, dz. cyt., s. 62.

Bo wiedz, bracie, trzy lata lub cztery,
Jak już z nikim nie jestem otwarty i szczery,
Zmieniłem się w żart wieczny: zginąłbym inaczej.
Tu trza śmiać się z wszystkiego albo być w rozpacz:
Więc się śmieję⁵²⁸.

Zanim należycie opisze się związki między „białą tragedią” a eskapizmem, najpierw należy uporządkować pojęcia. We wstępie do *Pierścienia Wielkiej-Damy* wskazuje się, że miarą stosowania prawdy powinno stać się rozróżnienie „między naśladownictwem a zbudowaniem”. To pierwsze, „będące przeciwne samej ducha-naturze”, jak wyrokuje Norwid – „przeciąża zarazem naśladowanego i naśladowującego w konieczny wprowadza obłąd” (CN V, 188). Jest to wprawdzie „ucieczka w urojenie”, ale bynajmniej nie ta związana z pojęciem „urojenia wpisanego w świadomość”, charakterystycznego dla bohaterów dzieł dramaturga ze Stratford-upon-Avon. Antropologii Shakespeare’a należy w dramatach Norwida dopatrywać się gdzie indziej. Norwidowsko-Shakespeare’owski „człowiek w urojeniu” – posłużmy się językiem ze wstępu do *Pierścienia* – „ma jasne pojęcie o różnicy między zbudowaniem się i naśladowaniem” (CN V, 188). „Ucieczka w urojenie” jest więc dla niego – podobnie jak dla Hamleta – kategorią poznawczą, świadomościową, a nawet – intelektualną. „Biała tragedia” nie doprowadza do rozlewu krwi, zawiesza tym samym ostateczną „prawdę przeznaczeń ludzkich”, podobnie jak – zdaniem Korzeniowskiego – czynią to utwory Shakespeare’a, zwłaszcza komedie.

Podsumowując, związki między Apollonem Nałęczem-Korzeniowskim a Cyprianem Norwidem mogą w pierwszym momencie jawić się jako trudne do uchwycenia. Nie zaistniały żadne realne przesłanki, które mogłyby świadczyć, że Korzeniowski czytał *Poezje* Norwida w 1863 roku lub później. Mimo to kontekst Norwidowski pojawił się w badaniach nad pisarzem i na trwałe zaznaczył w nich swoje miejsce. Badacze, tacy jak Roman Taborski oraz Grzegorz Zych, wykreowali wspólnotę światopoglądową obu pisarzy, lokując ją w obrębie kształtującego się w Polsce i Europie realizmu pozytywistycznego. Nie należy jednak ignorować istnienia wspólnoty artystycznej łączącej ze sobą Norwida i Korzeniowskiego jako

⁵²⁸ A. Korzeniowski, *Pismo zbiorowe*, t. 2, wyd. J. Ohryzko, Petersburg 1859, s. 140 (cyt. za: R. Taborski, „Dla milego grosza”, dz. cyt., s. 62). Por. cytowaną wypowiedź Henryka z monologami Mak-Yksa z *Pierścienia Wielkiej-Damy* ze względu na sposób konstrukcji passusów i retorykę mowy, zwłaszcza z monologami z aktu pierwszego.

tłumaczy oraz dramaturgów. Ze względu na ów kontekst obaj jawili się bowiem jako twórcy szeroko rozumianej nowoczesności, a więc moderniści, nie zaś jako realiści bądź pozytywiści.

Koncepcja przekładowa Korzeniowskiego i Norwida została oparta na uwzględnieniu naturalnych idiomów oryginalnej mowy pisarskiej, np. na analizie idiomu Shakespeare'owskiego (por. *Komedia obłądów* w tłumaczeniu Korzeniowskiego i *Juliusz Cezar* w tłumaczeniu Norwida), a następnie na adekwatnym i przystosowującym przeniesieniu znaczeń i wartości tekstu w kontekst językowy tłumacza. Ta postawa, charakteryzująca w dużej mierze nowoczesne translacje, uzależniająca rozstrzygnięcia problemów pojawiających się w toku przekładania tekstu od raz obranej koncepcji teoretycznej tłumacza, okazała się prekursorska. Norwid niemal natychmiast po stworzeniu teorii postanowił ją przezwyciężyć, budując filozofię przekładu w duchu neoplatonickim.

Autor *Assunty* przekłada oryginalne teksty na dwa sposoby: stosując zasadę twórczej selekcji (wybór pieśni w *Boskiej komedii*) lub kierując się nakazami fragmentaryzmu (wybór scen w dramatach Shakespeare'a). Autor *Dla miłego grosza* dąży tymczasem do tłumaczeń pełnych i komplementarnych. Chce także zapewnić polskie wydanie zbiorowe dramatów Hugo. Obie na wskroś nowoczesne koncepcje przekładowe Norwida i Korzeniowskiego tracą w tym względzie swoje *tertium comparationis*. Podłożem pierwszej okazuje się bowiem idea fragmentaryzmu, podstawą drugiej zaś – postulat holizmu.

Również koncepcje metadramatyczne Korzeniowskiego i Norwida zawierają wiele cech wspólnych. Wynikają z podjętej przez obu pisarzy, podobnej w strukturze i rozumowaniu, modernistycznej reinterpretacji Shakespeare'owskiego pojęcia tragikomizmu. Norwida doprowadza ona do stworzenia kategorii „białotragiczności”. Korzeniowski, w oparciu o kategorię tragikomizmu, zbudował w studiach o dramatach autora *Wieczoru trzech króli* szczególny passus, poświęcony analizie postawy autorskiej Shakespeare'a w komediach. W nim komediopisarstwo mistrza znad Avonu zostanie określone jako „ucieczka w urojenie”. Ten rodzaj eskapizmu duchowego i intelektualnego charakteryzuje również zachowania i wybory życiowe Norwidowskich „aktorów”. „Człowiek żyjący w urojeniu” i „aktor” są dla pisarzy modernistycznymi figurami losu, prototypowymi dla nadchodzącej rewolucji dramatycznej. Jedynie za pomocą kategorii Shakespeare'owskich, tj. poprzez „ucieczkę w urojenie” i „aktorstwo” (dwie koncepcje „teatru w teatrze”), możliwe staje się stworzenie podwalin „dramatu nowego”, pozwalającego na sąd nad współczesnością, a także – w dalekiej perspektywie – na zawarcie diagnoz kulturowych i cywilizacyjnych (por. dramaturgię spod znaku Ibsena, Maeterlincka i Strindberga).

ZAKOŃCZENIE

Analogie i różnice między epiką Cypriana Norwida a epiką Josepha Conrada unaocznia fakt, że proza tego pierwszego pozostaje obszarem niedostatecznie zbadanym przez norwidologów w sytuacji, w której badacze twórczości Conrada mają poczucie, że dzieło to zostało opisane względnie pełnie. Mimo że dorobek Cypriana Norwida nie może się równać Conradowskiemu, to jednak, co dla tej pracy zdaje się podstawowe, proza Norwida jest nieomal tak samo artystycznie doniosła jak liryka. Jednocześnie szczególnie ważne wydaje się to, że bodaj bardziej niż sama liryka łączy autora *Vade-mecum* z wiekiem XX.

Także z perspektywy wieku XX epika Norwida okazuje się istotnym przyczynkiem do zrozumienia prozy Conradowskiej, do ujęcia jej pełni, a także do interpretacji kontekstu polskiego. Dzieło Norwidowskie jest ważną częścią XX-wiecznej tożsamości moralnej (również estetycznej) podobnie, jak dzieło Conradowskie. Linia Norwida nie zawsze jednak pokrywa się z linią Conrada: Kolumbowie adaptują oba kody etyczne, Norwidowski i Conradowski, Czesław Miłosz w *Traktacie moralnym* odrzuca pierwszy na rzecz drugiego (mimo że Conradowski „rozrachunek z romantyzmem” jest kontynuacją analogicznego rozliczenia Norwida)⁵²⁹. Doniosłość i konkurencyjność obu projektów moralnych uzmysławiają analizy porównawcze: *Promethidiona* i przedmowy do *Murzyna z załogi „Narcyza”*, *Quidama* oraz *Nostromo*. W odmienny sposób kształtują także XX-wieczną tożsamość moralną nowele obu pisarzy: *Cywilizacja* oraz *Tajfun*, *Tajemnica lorda Singelworth* oraz *Młodość*.

Możliwie wszechstronne zestawienie epiki Cypriana Norwida z epiką Josepha Conrada było od wielu lat postulowane przez conradystów. Na potrzebę analizy tej paraleli wskazywał m.in. Stefan Zabierowski. Najczęściej przywoływanym w kontekście conradowskim utworem Norwida okazała się *Cywilizacja*, zinterpretowana w związku z tą paralelą przez Romana Pollaka, a także – w ramach najnowszych badań nad Conradem – przez Wiesława Ratajczaka.

Wraz z uwypuklaniem dominanty lirycznej twórczości Norwida, kolejnymi reinterpretacjami cyklu poetyckiego *Vade-mecum*, pierwiastek epicki jego dzieła ulega unieważnieniu. Przykład epiki Josepha Conrada dopomaga w otwarciu innej perspektywy czytania Norwida, uzmysławia także, że jest to – po zbadaniu inspiracji Norwida

⁵²⁹ Por. J. Dudek, *Miłosz wobec Conrada w „Traktacie moralnym”*, dz. cyt., s. 489-512

symbolizmem francuskim – pierwsza z zaniedbanych i dotychczas niestety niedocenianych dróg modernistycznej orientacji dzieła autora *Tajemnicy lorda Singelworth*.

W model światopoglądowy uprawianej przez siebie epiki Norwid i Conrad wpisują szeregi dominant mających uderzać w zdezaktualizowaną, romantyczną mitologię literacką. Jako pierwszą z nich należy wymienić dominantę antywallenrodyczną. Wallenrodyzm jest bowiem najsilniej kompromitowanym przez obu pisarzy archetypem „romantyzmu listopadowego”. Zgodnie z zaproponowaną przeze mnie interpretacją śmierci Quidama jako ofiary szaleństwa któregoś z Wallenrodów, poemat *Quidam* należałoby uznać za rozrachunek z postwallenrodyzmem lat 40. XIX wieku. Rozliczenie z „nowym wallenrodyzmem” doby styczniowej i postyczniowej przyniósł Conradowski *Nostromo*, a niewiele wcześniej w jeszcze szerszym stopniu – *Jądro ciemności*. O ile Marlowa można zinterpretować jako późniejszy odpowiednik Aleksandra z Epiru, Kurtz jawi się przede wszystkim jako „przewrotny Wallenrod”, w planie Norwidowskiego poematu zaś jako Barchob, sobowtór przywódcy powstania. Sytuacja wallenrodyczna zostaje w *Jądrze* zredukowana do sytuacji *stricte* egzystencjalnej. Sytuacją narodową – taką jak w Mickiewiczowskim *Konradzie Wallenrodzie* – pozostaje natomiast sytuacja w powieści *Nostromo*, w której pierwiastkiem wallenrodycznym obciążony został bohater tytułowy, *capataz cargadoresów*.

Antywallenrodyzm w utworach epickich Norwida i Conrada wyrasta z tych samych podstaw chrześcijańskiej moralności wojennej. Odrzucenie romantycznej etologii spiskowej następowało w epice obu pisarzy wraz ze zwrotem ku średniowiecznemu ideałowi honoru. Conrad interpretował go jako wzorzec laicki, jednakże zawierający w sobie pierwiastek moralności chrześcijańskiej, intuicję *naturaliter Christiana*. W karierze literackiej Norwida jej pełnym wykładem stała się twórczość i działalność poety w dobie powstania styczniowego, nawoływanie do chrystianizacji metod wojennych, okolicznościowe wiersze i poemat *Fulminant*.

Drugim obszarem artystycznej negacji był romantyczny walterskotyzm, mówiąc zaś precyzyjniej: odrzucenie walterskotowskiego mitu pisarstwa i koncepcji literatury. Antywalterskotyzm Conrada wynikał z potrzeby identyfikacji pisarza z mitem warsztatu nowoczesnego twórcy. Wymagał on unieważnienia tradycji romansopisarskiej i weryfikacji popularnych w obrębie tego nurtu wątków rodzinno-narodowych oraz wspólnotowych. Wiązało się to z unieważnieniem zasady „izometrii porządku społecznego”, determinującej losy bohaterów powieści walterskotowskich. Najbardziej udanym przykładem utworu „antyizometrycznego” Conrada, wykorzystującego temat i wątki walterskotowskie, jest

nowela *Pojedynek*. Ogólną krytykę metody narracyjnej Scotta przyniosła zaś powieść *Gra losu*.

Antywalterskotyzm Norwida – już począwszy od 1840 roku, daty powstania noweli *Łaskawy opiekun, czyli Bartłomiej Alfonsem* – był deklaracją antypedagogizmu, wymierzoną przeciwko walterskotowskim utworom o „dobrym wychowaniu” i koncepcji pedagogicznej Jean-Jacques’a Rousseau. W poematach, których poeta nie ukończył – *A Dorio ad Phrygium* oraz *Emil na Gozdawiu* – Norwid skompromitował walterskotowski mit rodziny oraz optymistyczną wizję czasu i historii. Głębi rozrachunku poety z tą koncepcją literatury towarzyszy w utworach seria kunsztownych skotowskich stylizacji i parafraz. W podobny sposób, tj. jako modernistyczne rozliczenie z tradycją powieści tego typu, jako utwory parafrazujące walterskotowski język, model fabularny i sytuacje, skonstruowane zostały Conradska *Gra losu*, a także nowela *Pojedynek*.

Podobieństwo zauważono także na gruncie obieranych przez obu pisarzy strategii epickich. Jeden i drugi korzystali z technik milczenia oraz przemilczenia, obaj także – bliscy dwóm odmianom sentencjonalizmu – w dwóch odmiennych celach posługiwali się gnomą: Norwid (w odniesieniu do języka ludzi salonu) – dla ujawnienia fałszu komunikacyjnego, Conrad (w odniesieniu do mowy ludzi morza) – dla wzmocnienia etosu solidarności. Jednak chwytem i tematem milczenia Norwid oraz Conrad posługiwali się w zgoła przeciwnych celach: milczenie w świecie Conradskim stawało się kosztem bądź antycypacją „lingwistycznego bankructwa”, w Norwidowskim uniwersum – jawiło się jako „analogon mowy” oraz „śpiewająca myśl”. Nie inaczej sama mowa – w jej wartościowaniu również Norwid i Conrad pozostawali przy swoich, rozbieżnych stanowiskach. Sytuacja jednak ulegała polaryzacji. Norwid podejmował w nowelach „włoskich” temat klęski (moralnej, światopoglądowej, lingwistycznej) ponoszonej wskutek posługiwania się mową, Conrad – wątek analogicznego (moralnego, światopoglądowego, lingwistycznego) „zwycięstwa za sprawą mowy”. „Lingwistyczne bankructwo” przysługiwało więc tym razem „mówiącym” bohaterom Norwida, tak jak władza nad „śpiewającą myślą” w tym wypadku określała „mówiących” protagonistów Conrada, przede wszystkim – stając się wyjątkowym, wyróżniającym atrybutem Marlowa.

Singelwortha w jego finalnej tyradzie (z noweli *Tajemnica lorda Singelworth*) najlepiej charakteryzują – niezdolność stwarzania mowy i preferowanie sztuki pisma. Każde wypowiedziane przez lorda słowo podlega neurotycznemu, technicznemu przetworzeniu. Marlow z *Młodości* jest dla odmiany wirtuozem „śpiewającej myśli”, gawędziarzem

ogarniętym manią fatyczną, twórcą „najwspanialszej historii świata”. Stosunek mowy do milczenia i milczenia do mowy jest w tych dwóch dziełach dokładnie odwrotny i wyrasta z dwóch dróg sprzeciwu Norwida i Conrada wobec epiki romantycznej. Droga Norwida jest drogą „nocy wysłowienia”, czyli akceptacją „bycia w języku narodowym” i nałożeniem na siebie zobowiązania poszerzania jego granic. Droga Conrada jest drogą „odrzućcia” tego języka i wyboru nowego tworzywa narracji artystycznej.

Perspektywa komparatystyczna pozwala na spostrzeżenie, że autor *Rzeczy o wolności słowa* nie pozostawił po sobie żadnej teorii prozy. Niesłusznie pominięty zostaje w tym wypadku późny traktat *Milczenie*, który można potraktować jako metateorię Norwidowskiej epiki. Quasi-wykładem modernistycznej teorii powieści w wypadku Conrada są przedmowy do jego kolejnych utworów (podobnie postępował Henry James, który w 1934 roku zgromadził wszystkie spisane przez siebie parateksty w zbiorze *The Art of the Novel*). Zbieżność warsztatu pisarskiego Norwida z warsztatem Conrada daje się dostrzec także w perspektywie analizy technik epickich. Elementem wspólnym tych dwóch stylów jest technika powtarzania określonych sekwencji, porządków przy jednoczesnym, coraz dokładniejszym grupowaniu obrazów i poszerzaniu skali widzenia. Tadeusz Makowiecki – wskazując na podobieństwa idiosylu Norwidowskiego do idiosylu Conrada – określił tę strategię za pomocą metafor mięszu i pudła rezonansowego, Irena Sławińska – odwołała się do kategorii rezonatorów. O tym samym wydaje się mówić Michał Masłowski, analizując proces powstawania wspomnień maskujących w nowelach Conrada, zwłaszcza w *Jądrze ciemności*. Strategie epickie jednego i drugiego rodzaju – techniki pudeł rezonansowych, rezonatorów i wspomnień maskujących – łączy ta sama perspektywa odbioru: jest on projektowany w sposób szczególny, wyraźnie intelektualistyczny w nowoczesnym rozumieniu wartości intelektualnej. Norwid i Conrad bowiem, usiłując nakłonić odbiorcę do interpretacji warstwowej (mięsz, pudło, rezonator oraz maska), podejmują jedną z pierwszych prób pozyskania czytelnika na rzecz intelektualistycznego modelu lektury, a także, co więcej – do wprowadzenia go do uprzywilejowanego ten model czytelnictwa rynku książki.

Norwid i Conrad dążą do sublimacji percepcji czytelniczej, określenia i kontrolowania każdego nieomal jej etapu, wyostżenia technik przekazu i, co ważne, stworzenia kanału przepływów sensu. Konstruowany w ten sposób tekst jawi się jako kontemplatywny – przedmiotem namysłu staje się w tym wypadku już sam proces przekazu, jego niejednorodna, skomplikowana natura: to, co w nim zewnętrzne i jawne, po Freudowsku egzogenne, a także

to, co wewnętrzne i ukryte, czyli – endogenne. Ukierunkowując percepcję czytelnika, obaj pisarze dążą do dwóch zasadniczo podobnych, choć różniących się w realizacjach – celów. Norwid usiłuje ukształtować nowoczesną „postawę moralną”, Conrad – wywołać „efekt moralny”. W jednym i drugim wypadku moralność jest nie tylko wartością literacką, lecz także – rynkową. Odbiorcą nowel Norwida i Conrada jest nie jednostka – pojedynczy czytelnik, lecz całe środowisko (nowocześnie pojętego) rynku książki. Należy mniemać, że „nowele włoskie”, o ile zaistniałyby w przestrzeni odbioru, znalazłyby wydawcę, a następnie – krytyków oraz czytelników, wywołałyby konsternację jako nieoczekiwany „eksperyment czytelniczy” starego Norwida. Takim „eksperymentem” okazały się także Conradowskie nowele *Młodość* i *Jądro ciemności* – oba przedrukowane na łamach „Blackwood’s Magazine” w 1898 oraz 1899 roku.

Do zbieżności technik pisarskich Norwida i Conrada należy dołączyć jeszcze (*toutes proportions gardées*) podobieństwo strategii narracyjnych stosowanych w epice przez obu pisarzy. Modelem łączącym te dwa dzieła okazuje się twórczość literackiego mistrza Conrada, Henry’ego Jamesa. Przed śmiercią Norwid mógł jeszcze czytywać powieści z pierwszego okresu jego kariery literackiej: fabuła *Daisy Miller* zdradza znaczące podobieństwa do pierwszej części *Stygmatu*, a sytuacja przedstawiona w *Madonnie przyszłości* koresponduje uderzająco z układem zdarzeń w *Ad leones!* oraz *Assuncie*. Te paralele pozwalają doszukiwać się w Norwidowskim sposobie narracji z nowel „włoskich” znamion narracji charakterystycznej dla anglosaskiej epiki modernistycznej, narracji, którą określiłem narracją światopoglądową (w rozumieniu filozofii światopoglądu Diltheya). Norwidowski narrator, najczęściej narrator nowelowy, w największym natomiast stopniu narrator *Tajemnicy lorda Singelworth*, manifestuje wyrazisty, zintelektualizowany światopogląd będący nowoczesną pochodną dawnych światopoglądów erudycyjnych. Conradowski odpowiednik światopoglądu tego typu zawiera narracja Marlowa z *Młodości*, wspomnienie początków służby na morzu będące „popisem niekończących się możliwości pamięci” mówiącego.

Przestrzeń światopoglądowej wspólnoty obu pisarzy najlepiej daje się określić dzięki zestawieniu programów etyczno-estetycznych oraz ich metod twórczych. Szansę na to daje porównanie niektórych ustępów *Promethidiona* z przedmową do *Murzyna z załogi „Narcyza”*. Na tym tle ujawnia się także największa z rozbieżności. Mimo wspólnej walki z romantyczną mitologią czynu i języka oraz podobnego „zadłużenia” w moralności chrześcijańskiej i etyce honoru, aksjologia Conradowska zawiera składnik, który

z perspektywy Norwidowego uniwersum wartości musi się wydawać jawnie nieakceptowalnym. Z pewnością obraz związków między sztuką a pracą w przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”* koresponduje z analogicznym obrazem zawartym w *Promethidionie*. Norwid i Conrad są w równym stopniu (używając formuły Michała Masłowskiego) rzecznikami „wspólnego wysiłku symbolizacji ludzkiego doświadczenia”, opowiadają się za całkowitym spełnieniem przez człowieka wyzwań tzw. transcendencji poziomej. Łączy ich przy tym quasi-erotyczne ujęcie związków łączących sztukę i piękno – relacja tego rodzaju ujawnia się wyłącznie przez miłosne urzeczenie artysty i jest rękojmnią prawdy dzieła sztuki. Siła obu tych elementów: wysiłku symbolizacji i miłości, tworzy swojego rodzaju „symbolizm impresji”: wartość hybrydyczną właściwą dla obu pisarskich aksjologii. To stop dwóch składników: impresjonistycznego – sztuki zatrzymanej w ruchu wrażenia, przez to na swój sposób – sztuki autotelicznej, oraz symbolistycznego – pracy poprzez sztukę i w sztuce.

Obszar krzyżowania się Norwida i Conrada koncepcji tworzenia zostaje urwany w momencie, w którym należy przejść do rozpatrzenia kwestii epifaniczności samej literatury. Problem ten rozstrzyga pozytywnie Norwid, proponując rozwiązanie idealistyczne: ideał w sztuce jest osiągalny, pisarz zaś ma dostęp do odwołań obiektywnych i może konstruować uniwersalne systemy wartości: logos bowiem poprzedza etos. Dokładnie odwrotnie na pytanie o epifaniczność odpowiada twórca przedmowy do *Murzyna*: wedle słów Conrada, etos wyprzedza logos, „ideał jest praktycznie nieosiągalny”, to natomiast, co zostało wzięte za epifanię wartości piękna, jest wyłącznie epifenomenem, jednokrotną i niepowtarzającą się nigdy w ten sam sposób idealistyczną projekcją, „zachwycającym seansem prawdy”. Źródło Conradowskiego sceptycyzmu można dopatrywać się już w romantycznym pesymizmie (mając zwłaszcza w żywej pamięci koncepcję piękna w dziełach romantyków szkoły ukraińskiej z *Marią* Malczewskiego na czele) tak, jak korzeni Norwidowego optymizmu poszukiwać trzeba u początków reformatorskiej etyki premodernizmu, zwłaszcza w rozprawach prerafaelitów.

O wspólnocie obu epik decyduje fakt, że stanowią one przede wszystkim ekspresję doświadczenia inności. Inność ta została zdominowana przez rys emigracyjnego tułactwa i przetworzona z wyjściowego, romantycznego doświadczenia emigracji na przeżycie typu modernistycznego. Obaj twórcy posługują się nowoczesną „mową wygnańczą”, opowiadając się przeciwko wieszczemu dyskursowi „pielgrzymstwa-żołnierstwa”. Conrad czyni to jako dziecko zesłańców, Norwid jako ofiara paskiewiczowskich konfiskat; obaj zaś jako (w nawiązaniu do Henryka Siewierskiego) „emigranci przeciwko emigracji”.

Łączy ich zarazem skrajna nieufność wobec możliwości polskiego języka literackiego, którego prawodawcą jest Jan Kochanowski, ściślej: wobec aktualnego „stanu mowy polskiej” – języka romantycznej epiki. Norwid usiłuje poszerzyć jego granice zgodnie z duchem nowego czasu, który od Wiosny Ludów jest modernistyczny: wprowadzając pierwiastek intelektualno-ezoteryczny (tzw. „hieroglif”), czyniąc wypowiedź wieloperspektywiczną, kierując się „nocą wysłowienia”. Conrad odrzuca samo tworzywo: mianowicie wszystkie swoje dzieła tworzy w języku angielskim. Epika obydwu jest więc literackim gestem sprzeciwu wobec logocentryzmu, ujmowanego w tym wypadku jako lingwocentryzm (polonocentryzm), jest próbą ucieczki z „więzienia języka”, lingwoeskapizmem, nowym, z gruntu antyromantycznym – znakiem „odrzuć liry” w stylu narracji Halbanowej. W wypadku Norwida lingwoeskapizm przejawia się w użyciach „ciemnej mowy”, w wypadku Conrada – polega na wyborze mowy innej niż polska: mowy Byrona oraz Dickensa.

Wyznacznikami ekspresji epickiej obu pisarzy – ekspresji, która jest ekspresją przeżyć inności i obcości – są cechy stylu Norwida i Conrada: m.in. modernistyczny „koncert form” oraz „gatunkowa niepochwytność” ich utworów (formuła K. Raczyńskiego). Do jednego, jak i drugiego modelu pisarstwa stosują się także reguły poetyki „dzieła otwartego” Umberto Eco, pojęcia fragmentacji i rekompozycji, metoda *collage’u* oraz idea *brisure*.

Dramat inności daje się także odnaleźć w korespondencji Norwida i Conrada – jednak w tym kontekście jest on środkiem wiodącym ku samorozpoznaniu i autodiagnozie, sposobem na odczytanie własnego „idiomu egzystencji”. Usiłując odnaleźć remedia wobec kryzysu idei państwowości w kulturach europejskich, zwłaszcza – utraty znaczenia pojęcia „polskość”, Norwid i Conrad poszukują ukrytej w tematach wspólnotowych (poziom *superego*) możliwości samopoznania, zrozumienia własnej kondycji egzystencjalnej (poziom *ego*), a także – szansy na przezwyciężenie wątków posttraumatycznych we własnej twórczości (poziom *id*).

W wypadku porównania epik tak wyrazistych światopoglądowo równie istotne, co utrwalanie przestrzeni zgody, pozostaje tropienie obszarów sporu. Można zaryzykować stwierdzenie, że mimo odrzucenia lingwocentryzmu, co więcej – niezależnie od wyboru swoistej, wewnętrznej „emigracji zdolności”, Norwid nie stanąłby po stronie autora *Szaleństwa Almayera* w sporze o jego polskość. Raczej przyznałby rację Orzeszkowej, uznając Korzeniowskiego za „duszę polską w ciemności żyjącą”. Rozczarowanie Norwida Conradem byłoby głębsze niż to autorki *Chama*: jedynie Conrad – jak się wydaje – mógł

„pojąć Polskę ze stanowiska Ludzkości”, spełnić Norwidowskie marzenie o „człowieku zbiorowym” na „wyżynie form”, o pisarzu tworzącym w literaturze – tak jak Chopin w muzyce – nowoczesną teodyceę narodową w perspektywie międzynarodowej.

Odmienność światopoglądową Norwida względem Conrada uwypukla także jego wspólnota myśli z innymi członkami rodzin Korzeniowskich i Bobrowskich, zwłaszcza z Apollonem Nałęczem-Korzeniowskim oraz Tadeuszem Bobrowskim. Z tym pierwszym łączy autora *Pierścienia Wielkiej-Damy* podobny stosunek do sztuki dramatycznej i przekładowej, a także wyrazista krytyka nowego modelu obyczajowości. Z drugim – surowa ocena powstania styczniowego, antyinsurekcyjizm oraz status „ironicznego świadka katastrofy” (sformułowanie S. Kieniewicza).

Także z perspektywy wyznaczania zadań nowej marynistyce literackiej, Norwid i Conrad jawią się wobec siebie raczej jako przeciwnicy niż jako adherenci. Wzmacnia to wrażenie analiza motywu katastrofy na morzu w nowelach *Cywilizacja* oraz *Tajfun*. Norwid nie reinterpretuje etosu ludzi morza w kategoriach etosu partykularnego, tak jak czyni to Conrad, lecz – w odniesieniu do wyboru postaw moralnych na morzu – usiłuje utrzymać ważność etosu uniwersalnego, który pojmuje jako „skrót” etyk lądowych. Niezależnie od tego, marynizm Norwidowski i marynizm Conradowski zmierzają ku tym samym celom: utwór o morzu, który jest utworem aspirującym do wypowiedzania dramatów kultury modernizmu (takimi tekstami są zarówno *Cywilizacja*, jak i *Tajfun*), musi być „utworem rozpoznania głębokiego relatywizmu”, umożliwiającym rozpatrywanie zjawisk fałszu komunikacyjnego.

Dramat kultury modernizmu obejmuje także – tak szeroko zaprojektowaną w *Quidamie* oraz w *Nostromo* – sferę utraty zdolności samorozpoznawania, którą Mark Anderson nazwał „destabilizacją tożsamości protagonisty” w systemie nowoczesnych „narracji podróżujących”. W uniwersum Norwidowsko-Conradowskim dotyka ona jednakże nie wyłącznie samych protagonistów, lecz – co jest innowacją – także narratorów. „Destabilizacja ich tożsamości” dokonuje się w dwojaki sposób: w świecie Norwidowskim – za sprawą „błądzenia”, które jest „dalszym uczestnictwem w biegu zdarzeń” (powinnością narratora Norwida – tak jak zadaniem Pielgrzyma z *Vade-mecum* – jest „błądzić”, wielkimi „pieśniami zbłądzenia” narratorów są poematy *Quidam*, a także *A Dorio ad Phrygium*).

W świecie Conradowskim tożsamość narratora może czasami okazywać się „niemożliwa do wypełnienia” żadnymi utrwalonymi danymi: stosunku do świata ani do zdarzeń. Może toteż tracić lub zmieniać swoje stałe właściwości. O niestabilności, a nawet idiosynkrazji przejawiającej się w manii opisów i omówień, można mówić w sposób

szczególny w odniesieniu do narracji w *Nostromo*. Dowodzi tego tzw. łamanie „kołem narracji” pierwszoplanowych i drugoplanowych sylwetek utworu: Giambattisty, Martina Decoud, a także Hirscha (określenie M. Wollaegera). Zarówno „destabilizacja tożsamości protagonistów”, jak i „destabilizacja tożsamości narratorów” są częścią Norwidowsko-Conradowskich „kłopotów z tożsamością”. Epika – co należy podkreślić – jest pod tym względem szczególnym typem zapisu ich indywidualnego doświadczenia inności, utrwalonego w próbach ustalania (drogą eksperymentu literackiego) nieodkrytych jeszcze możliwości ekspresji narracyjnej.

Podsumowując zatem: Cyprian Norwid aktywnie włączył się w tworzenie epiki modernistycznej w Europie. Ów akces autora *Stygmatu* i *Ad leones!*, będący dowodem gotowości Norwida do współtworzenia XX-wiecznego kanonu prozy, potwierdziła specyfika jego warsztatu artystycznego, odpowiadająca technikom rzemiosła fundatorów anglosaskiej epiki modernizmu, przede wszystkim Henry’ego Jamesa, a także Josepha Conrada. „Powieść jest tedy epopeją świata opuszczonego przez bogów; psychologię jej bohatera cechuje demonizm; jej obiektywność to męskie i dojrzałe stwierdzenie, iż nigdy sens nie przeniknie do końca rzeczywistości, ale że rzeczywistość pozbawiona sensu obróciłaby się w nicość, do której nie ma dostępu istota”⁵³⁰. To zdanie z rozprawy *Teoria powieści* György Lukácsa, ogłoszonej w roku wydania przez Conrada *W oczach Zachodu* (1911), zostało już w części wyrażone dzięki niepokojowi epickich bohaterów Norwidowskich. „Światem – po Lukácsowsku – opuszczonym przez bogów” jest bowiem zarówno Kongo Belgijskie w *Jądrze ciemności*, jak i Wenecja w *Tajemnicy lorda Singelworth*. W „demoniczną psychologię” – znów w sensie Lukácsowskim – nie tylko wyposażony został narrator *Nostromo*, lecz także narrator prozatorskiego w istocie *A Dorio ad Phrygium*. Rozpatrując w epice kwestie moralne, eksterioryzując w obrębie tego rodzaju literackiego doświadczenia inności (a także obcości), Norwid oraz Conrad walnie wpisali się w nowoczesny, XX-wieczny dyskurs o powieści.

⁵³⁰ G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, przeł. J. Goślicki, Warszawa 1968, s. 80.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- Conrad J., *Dziela*, red. Z. Najder, t. I–XXVII, Warszawa 1972–1974.
- Conrad J., *Listy*, red. Z. Najder, przeł. H. Carroll-Najder, Warszawa 1968.
- Conrad J., *Nostromo. A Tale of the Seaboard*, Hertfordshire 2005.
- Conrad J., *The Duel* [w:] tegoż, a *Set of Six*, Methuen–London 1948.
- Conrad J., *Youth: a Narrative* [w:] tegoż, *Heart of Darkness and Other Tales*, ed. With an introduction and notes: C. Watts, New York 2008.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, red. J.W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971.
- Norwid C., *Pisma zebrane*, wyd. Z. Przesmycki, t. A–E, Warszawa–Kraków 1911 [właśc.: 1912].
- Norwid C., *Tajemnica lorda Singelworth*, „Chimera” 1902, t. 6, z. 16.
- Norwid C., *Wybór poezyj*, opr. S. Cywiński, Kraków 1924.

Literatura przedmiotu

- Abriszewska P., „...prozy? – nie ma wcale...” [w:] tejże, *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida*, Lublin 2011.
- Acheraïou A., *Cień Polski* [w:] *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011.
- Adamiec M., *Tajemnica lorda Singelworth albo metafizyka balonu*, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4.
- Adamowicz-Pośpiech A., *Conradowskie echa w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: biografia, historia i ideologia* [w:] *Opowiedzieć historię. Prace dedykowane Profesorowi Stefanowi Zabierowskiego*, red. B. Gontarz, M. Krakowiak, Katowice 2009.
- Arystoteles, *Poetyka*, wstęp i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989.
- Aspekty systemowe tekstu Conradowskiego*, red. A. Zgorzelski, Gdańsk 1980.

- Bachórz J., *Powstanie styczniowe* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009.
- Bałutowa B., *Henry James – koniec i początek epoki* [w:] H. James, *Daisy Miller i inne utwory*, przeł. J. Olędzka, Warszawa 1986.
- Bałutowa B., *Powieść angielska XX wieku*, Warszawa 1983.
- Bańkowski P., *Norwidowe poglądy na sztukę*, „Przegląd Narodowy” 1910.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
- Barrett L., *Young Henry James, Critic* [w:] *On Henry James. The Best from „American Literature”*, ed. L.J. Budd, E.H. Caddy, Durham and London 1990.
- Baxter K.I., *Joseph Conrad and the Swan Song of Romance*, Farnham-Burlington 2010.
- Bellew F., *Raising the Wind, or, Both Sides of the Story*, „The Lantern” 1852.
- Bessiere J., *Etyczne implikacje opowiadania* [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Warszawa 2004.
- Bieńczyk M., „*Wszystko w świecie tracić...*”. O „*Marii*” Antoniego Malczewskiego [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Bieńkowska E., *W poszukiwaniu wielkiej ojczyzny. O poemacie „Quidam” Cypriana Norwida*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 4.
- Bobrowska B., *Podróż jako wykluczenie. „Stultifera navis” Branta, Boscha, Swedenborga i Faleńskiego* [w:] *Podróż i literatura 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008.
- Bobrowski T., *Pamiętnik mojego życia*, t. 1–2, Warszawa 1979.
- Bodkin M., *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, przeł. P. Mroczkowski, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Bohrer K.H., *Czas i imaginacja. Absolutny czas teraźniejszy w literaturze* [w:] tegoż, *Absolutna teraźniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003.
- Borowy W., *Fredro i Conrad. Z tajników sztuki pisarskiej*, „Tygodnik Wileński” 1925, nr 16.
- Brant S., *Okręt błaznów*, przeł. A. Lam, Pułtusk 2010.
- Bross A., *Powstanie styczniowe i jego skutki: temat nieobecny w świadomości politycznej Conrada* [w:] *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011.
- Brown A.C., *Women and Children Last*, Southworth 1954.
- Buczkówna M., *Jak...* [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*, Warszawa 1986.
- Bystydzieńska G., *O angielskim poemacie heroikomicznym (Aspekty analizy historycznoliterackiej)*, Gdańsk 1978.
- Chlebowski P., „*...prozy? – nie ma wcale...*” [w:] tegoż, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*. Ku epopei chrześcijańskiej, Lublin 2000.

- Chmielowski P., [rec. „Chimery”], „Pamiętnik Literacki” 1904, t. 3, z. 3.
- Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011.
- Conrad w oczach krytyki światowej*, red. Z. Najder, Warszawa 1974.
- Conrad wśród swoich. Listy, dokumenty, wspomnienia*, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Z. Najder, Warszawa 1996.
- Conrad's Europe*, red. A. Ciuk, M. Piechota, Opole 2005.
- Cysewski K., Rzepczyński S., *O „Czarnych kwiatach” Norwida*, Słupsk 1996.
- Czapski J., *Proust w Griażowcu* [w:] tegoż, *Czytając*, Kraków 1990.
- Czarnomska J., *W cieniu Anioła Niszczyciela. O Norwidowskiej wizji Europy*, „Studia Norwidiana” 1996, nr 14.
- Dambek Z., *Cyprian Norwid a tradycje szlacheckie*, Poznań 2012.
- Dąbrowicz E., „*Tajemnica lorda Singelworth*” Cypriana Norwida: strategia publicznego mówienia, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4.
- Dąbrowski M., *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin 2001.
- Derrida J., *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. M. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Dilthey W., *Typy światopoglądów i ich rozwinięcie w systemach metafizycznych* [w:] tegoż, „*O istocie filozofii*” i inne pisma, Warszawa 1987.
- Dobrinsky J., *Dwa życia Josepha Conrada w „Tajemnym wspólniku”* [w:] *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011.
- Dudek J., *Miłosz wobec Conrada* w „*Traktacie moralnym*”, „Ruch Literacki” 2012, nr 4/5.
- Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, red. J.Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1964.
- Fieguth R., „*Nie znałem was – Żydy*”. Powstanie judejskie i postać Barchoba w „*Quidamie*” Norwida [w:] „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011.
- Feliksiak E., *Czy Norwid był poetą pustyni?* [w:] *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, red. P. Chlebowski i in., Lublin 2008.
- Feliksiak E., *Norwid i Vico* [w:] tegoż, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001.
- Fernandez R., *Balzac i Conrad*, przeł. M. Żurowski [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, red. Z. Najder, Warszawa 1974.
- Fieguth R., *Poezja w fazie krytycznej*, przekład zbiorowy, Izabelin 2000.
- Fieguth R., *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4.

- Filip T., *Polskie przekłady utworów Conrada*, „Za i Przeciw” 1958, nr 9.
- Fokkema D.W., *Historia literatury: modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1994.
- Ford F.M., *Joseph Conrad: a Personal Remembrance*, Londyn 1924.
- Ford F.M., *Introduction* [w:] J. Conrad, *The Sisters. An Unfinished Story*, ed. by F.M. Ford, Milan 1968.
- Frybes S., *Dwie tradycje powstania styczniowego w literaturze polskiej* [w:] *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, red. J.Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1964.
- Gasyna G.Z., *The Condition Known as Exile* [w:] tegoż, *Polish, Hybrid, And Otherwise. Exilic Discourse in Joseph Conrad and Witold Gombrowicz*, New York 2011.
- Gaściewicz M., *Czytanie immanentne i kontekstowe w wybranych pismach Norwida. Między teorią a praktyką*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2012, nr 10.
- Gellner E., *Postmodernism, Reason and Religion*, London 1992.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996.
- Głowiński M., *Poetyka immanentna* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Głowiński M., *Poetyka sformułowana* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Gołubiew A., *Katolickość Conrada* [w:] tegoż, *Poszukiwania*, Kraków 1960.
- Gomulicki W., *Polak czy Anglik?* [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, red. Z. Najder, Warszawa 1974.
- Gomulicki J.W., *Literatura spiskująca w Warszawie paskiewiczowskiej (do roku 1848)*, „Rocznik Warszawski” 1966, t. 7.
- Gomulicki J.W., *O „Legendach” Norwida* [w:] C. Norwid, *Legendy*, red. J.W. Gomulicki, Warszawa 1964.
- Gomulicki J.W., *Wstęp* [w:] C. Norwid, *Czarne kwiaty, Białe kwiaty*, Warszawa 1965.
- Greene G., *Spokojny Amerykanin*, przeł. J. Woźniakowski, Warszawa 2004.
- Grzmil-Tylutki H., *Gatunki auktorialne: kategoryzacja i rekategoryzacja* [w:] tejże, *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*, Kraków 2007.
- Halkiewicz-Sojak G., *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.

- Halkiewicz-Sojak G., *Norwidowskie kontaminacje gatunków literackich* [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005.
- Harkness B., *Epigraf „Gry losu”*, przeł. M. Ronikier [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, red. Z. Najder, Warszawa 1974.
- Heine H., *Morze Północne i inne wiersze o morzu*, przeł. i oprac. R. Stiller, Gdańsk 1987.
- Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid*, red. T. Korpysz, M.E. Rogowska, K. Samsel, M. Będkowski, Warszawa 2012.
- Hornstein H., *Favourite Sea Songs of the Ancient Mariners Chanteymen*, „The Ancient Mariners: Fifes, Drums and Chanteymen”, [online], [dostęp: 27 lutego 2013], <<http://www.ancientmarinersct.com/chantey.html>>.
- Inglot M., *Norwidowska Europa* [w:] tegoż, *Drogami Pielgrzyma. Studia i artykuły o twórczości „czwartego wieszca”*, Lublin 2007.
- Inglot M., *Rozważania nad tytułowymi postaciami Norwidowskiego poematu „Quidam”* [w:] „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011.
- Inglot M., *Wstęp* [w:] C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Wrocław 1995.
- James H., *Daisy Miller i inne utwory*, przeł. J. Olędzka, Warszawa 1986.
- James H., *Madonna przyszłości* [w:] tegoż, *Madonna przyszłości i inne opowiadania*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1962.
- Janion M., *Conrad wobec dylematu polskiego romantyzmu* [w:] tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.
- Janion M., *Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie* [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., *Przewrotny Prometeusz* [w:] tejże, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
- Jasienica P., „*Zapomnienia plugi*” [w:] tegoż, *Biały front*, Warszawa 1953.
- Jastrun M., „*Quidam*” i *sobowtóry* [w:] tegoż, *Gwiazdzisty diament*, Warszawa 1971.
- Jauss H.R., *Dzieje sztuki i historia* [w:] tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999.
- Jean-Aubry G., *Joseph Conrad: Life and Letters*, vol. II, London 1927.
- Jean-Aubry G., *Souvenirs*, „Nouvelle Revue Française” 1924, XII.
- Język Cypriana Norwida. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Pracownię Słownika Języka Norwida w dniach 4–6 listopada 1985 roku*, Warszawa 1990.
- Joseph Conrad in Context*, ed. Allan Simmons, New York 2009.

- Joseph Conrad's Reading. An Annotated Bibliography*, ed. D.W. Tutein, West Cornwall 1990.
- Józefowicz S., *Republika ponowżytna? Postmodernizm wobec dziedzictwa Oświecenia* [w:] S. Filipowicz, N. Gładziuk, S. Józefowicz, *Republika. Rozważania o przemianach archetypu*, Warszawa 1995.
- Kant I., *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg, Kęty 2001.
- Kaplan C., *Conrad – Polak: z pewnością nie „jeden z nas”* [w:] *Conrad a Polska*, red. W. Krajka, Lublin 2011.
- Kasperski E., *Narrator, narracja, fabuła. Idea i poetyka „Quidama”* [w:] *„Quidam”. Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011.
- Kasperski E., *Sztuka pytań Norwida* [w:] tegoż, *Idee, formy i tradycje dialogu*, Warszawa 1990.
- Kącka E., *Kłopoty z „zestawem lektur”* [w:] tegoż, *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*, Warszawa 2012.
- Kieniewicz S., *Przedmowa wydawcy* [w:] T. Bobrowski, *Pamiętnik mojego życia*, t. 1–2, Warszawa 1979.
- Komornicka M., *„Lord Jim”* [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, red. Z. Najder, Warszawa 1974.
- Kostkiewiczowa T., *Walterscotyzm* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Kowalska A., *Conrad 1896–1900. Strategia wrażeń i refleksji w narracjach Marlowa*, Łódź 1973.
- Kowalska A., *Jądro ciemności – Noc piekielna (Une saison en enfer) Kurtza* [w:] tegoż, *Conrad 1896–1900. Strategia wrażeń i refleksji w narracjach Marlowa*, Łódź 1973.
- Kowalska A., *Rzemiosło pisarskie Conrada* [w:] tegoż, *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność*, Warszawa 1986.
- Krajewska W., *Angielsko-polskie związki literackie* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994.
- Krajka W., *Etos społeczności morza: Pozytywne postacie marynarzy. Etos solidarności, miłości do statków, morza i egzystencji morskiej* [w:] tegoż, *Izolacja i etos. Studium o twórczości Josepha Conrada*, Wrocław 1988.
- Krajka W., *Perspektywy narracyjne a etyka i magia* [w:] tegoż, *Joseph Conrad. Konteksty kulturowe*, Lublin 1995.
- Krechowiecki A., *o Cyprianie Norwidzie*, t. 2, Lwów 1909.

- Kryszak J., *Wstęp* [w:] tegoż, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki tzw. Drugiej Awangardy*, Warszawa 1978.
- Kubicka A., *Poetyckie konkretyzacje zmysłów w wierszach Cypriana Norwida*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. W. Rzońcy w Instytucie Literatury Polskiej UW. Warszawa 2013.
- Kuik-Kalinowska A., „*Poetesse dicit*”. *Zofia-artystka i Zofia-kobieta w „Quidamie”* [w:] „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011.
- Kujawska-Lis E., *Marlow pod polską banderą. Tetralogia Josepha Conrada w przekładach z lat 1904–2004*, Olsztyn 2011.
- Kuziak M., *Pejzaż nowoczesności? Listy C.K. Norwida* (artykuł w przygotowaniu do „Studiów Norwidianów” 2012, nr 30).
- Kuziak M., *Sytuacja Norwida: wobec genologii. Zarys problemu* [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005.
- Leociak J., „*Vade-mecum*”, czyli wędrówka przez świat „mylnego zamętu” [w:] *Język Cypriana Norwida. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Pracownię Słownika Języka Norwida w dniach 4–6 listopada 1985 roku*, Warszawa 1990.
- Leavis F.R., *Joseph Conrad: Minor Works and „Nostromo”* [w:] tegoż, *The Great Tradition*, Cambridge 1950.
- Levenson M., *Conrad and Modernism* [w:] *Joseph Conrad in Context*, ed. Allan Simmons, New York 2009.
- Lijewska E., *O dwóch quidamach. Norwid-Kierkegaard* [w:] „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011.
- Lothe J., „*Nostromo*”. *Panoramic, All-Inclusive Authorial Narrative* [w:] tegoż, *Conrad's narrative method*, Oxford 1989.
- Lukàcs G., *Klasyczna postać powieści historycznej* [w:] tegoż, *Od Goethego do Balzaca. Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1958.
- Lukàcs G., *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, przeł. J. Goślicki, Warszawa 1968.
- Luyat A., *The Wretched Gang: Conrad's grotesques as a mirror of European political evolution* [w:] *Conrad's Europe*, red. A. Ciuk, M. Piechota, Opole 2005.
- Lyotard J.F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979.
- Łapiński Z., *Norwid*, Kraków 1971.
- Łoch E., „*Jądro ciemności*” *Conrada a polski modernizm* [w:] *Modernizm a literatury narodowe*, red. E. Łoch, Lublin 1999.

- Maciejewski J., *List jako forma literacka* [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- Mackiewicz T., *Sokrates Norwida: kontekst, recepcja, kontynuacja*, Warszawa 2009.
- Mackiewicz T., „*Vade-mecum*” Norwida jako dzieło otwarte [w:] *Norwid w perspektywie genologii*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005.
- Majda J., *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków 1999.
- Makowiecki A., *Objawy modernizmu i spór pokoleń* [w:] tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1987.
- Makowiecki T., *Norwid wobec powstania styczniowego*, „Pamiętnik Literacki” 1929.
- Makowiecki T., *Promethidion* [w:] K. Górski, I. Sławińska, T. Makowiecki, o *Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949.
- Makowski S., „*Król Duch*” – czyli tajemnica początku i końca, „Przegląd Humanistyczny” 1996, nr 4.
- Malczart S., *Cypriana Norwida poglądy na sztukę narodową*, „Tygodnik »Słowa Polskiego«” 1902, nr 6, 7, 8 i 9.
- Marie: a Ukrainian Tale [w:] *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850: L-Z*, vol. 2, ed. Ch.J. Murray, Oxford–New York 2004.
- Masłowski M., *Transcendencja pozioma. Zachowania, obrazy, koncepty* [w:] tegoż, *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*, Warszawa 2011.
- Masłowski M., *Zło nowoczesności: „Jądro ciemności” Conrada a „Czas Apokalipsy” Francisa Forda Coppoli* [w:] tegoż, *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*, Warszawa 2011.
- Memoriał Josepha Conrada-Korzeniowskiego w sprawie polskiej, X 1914* [w:] *Conrad wśród swoich. Listy, dokumenty, wspomnienia*, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Z. Najder, Warszawa 1996.
- Modernizm a literatury narodowe*, red. E. Łoch, Lublin 1999.
- Modrzewski S., *Conrad a konwencje. Autorska świadomość systemów a warsztat literacki pisarza*, Gdańsk 1992.
- Morawski F., *Góra rodząca* [w:] tegoż, *Pisma zbiorowe wierszem i prozą*, t. 2, Poznań 1882.
- Morf G., *The Polish Heritage of Joseph Conrad*, London 1930 oraz New York 1965.
- Morf G., *The Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad*, New York 1976.
- Mroczkowski P., *Conrad the European* [w:] *Studia Conradowskie*, red. S. Zabierowski, Katowice 1976.

- Nad tekstami Conrada*, red. A. Zgorzelski, Gdańsk 1976.
- Najder Z., *Cisza i milczenie w utworach Conrada* [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, t. 1, red. K. Handke, Warszawa 1997.
- Najder Z., *Conrad i teatr* [w:] tegoż, *Nad Conradem*, Warszawa 1965.
- Najder Z., *Conrad w perspektywie historycznej* [w:] tegoż, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, Opole 2000.
- Najder Z., *Wstęp* [w:] J. Conrad-Korzeniowski, *Wybór opowiadań*, red. Z. Najder, Wrocław 1972.
- Najder Z., *Życie Conrada-Korzeniowskiego*, t. 1–2, Warszawa 1980.
- Nałęcz-Korzeniowski A., *An Enquiry into Shakespeare's Dramatic Art*, „Yearbook of Conrad Studies (Poland)” 2008–2009, t. IV.
- Norwid w świecie wartości. Z „Dni Norwidowskich na Białoleśce”*, red. T. Korpysz, Warszawa 2012.
- Norwid żywy*, red. W. Günther, Londyn 1962.
- Nowaczyński A., *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia*, Poznań 1937.
- Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, s. Sawicki, Warszawa 1979.
- „Nowy Kurier Łódzki” 1912, nr 90, s. 2.
- Nussbaum M.C., *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston 1999.
- Nycz R., „Każdy z nas jest przybyszem”. *Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 1999, nr 5.
- O kompozycji tekstu Conradowskiego*, red. A. Zgorzelski, Gdańsk 1978.
- On Henry James. The Best from „American Literature”*, ed. by L.J. Budd, E.H. Caddy, Durham and London 1990.
- Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Warszawa 2004,
- Opowiedzieć historię. Prace dedykowane Profesorowi Stefanowi Zabierowskiego*, red. B. Gontarz, M. Krakowiak, Katowice 2009.
- Ong W.J., *Kilka tez* [w:] tegoż, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, red. J. Japola, Lublin 1992.
- Opacki I., *Gra symetrii („Z legend dawnego Egiptu” Bolesława Prusa)* [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, s. Sawicki, Warszawa 1979.
- Orzeszkowa E., *Listy zebrane: Do redaktorów i wydawców*, Wrocław 1954.
- Pacukiewicz M., *Conrad i Potocki: dwa „rękopisy”*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 3.

- Pacukiewicz M., *Odmierzanie wiedzy. Ilościowa i jakościowa koncepcja czasu w pisarstwie Josepha Conrada* [w:] tegoż, *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*, Kraków 2008.
- Paczoska E., *Przeciw podróży* [w:] *Podróż i literatura 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008.
- Paczoska E., *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Peters J.G., *Objects of consciousness in Conrad's impressionist world* [w:] tegoż, *Conrad and Impressionism*, Cambridge 2001.
- Pietrkiewicz J., *Conrad i Polska. Na setną rocznicę. Patriotyczna drażliwość*, przeł. H. Cieplińska-Bojarska [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, red. Z. Najder, Warszawa 1974.
- Plucińska D., *Sentencjonalność Norwida. O „Vade-mecum” i „trylogii włoskiej”*, Lublin 2005.
- Pociej B., *Mahler*, Warszawa 1992.
- Podróż i literatura 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008.
- Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego*, t. 2, red. Z. Najder, J. Skolik, Lublin 2006.
- Pollak R., *Uroda morza w polskim słowie*, Poznań 1947.
- Pritchett V.S., *Polak na dalekim wschodzie* [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, red. Z. Najder, Warszawa 1974.
- Prorok L., *Inicjacje Conradowskie*, Kraków 1987.
- Prorok L., *Naturaliter Christiana* [w:] tegoż, *Inicjacje Conradowskie*, Kraków 1987.
- Przesmycki Z., *Pisma zebrane*, t. E, Warszawa 1911.
- Przybylski R., *Wzlot i upadek bohatera Polaków* [w:] tegoż, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.
- Puzynina J., *„Milczenie” Norwida* [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, t. 2, red. K. Handke, Warszawa 2002.
- Puzynina J., *Słowo o „prawdzie” Norwida* [w:] *Norwid w świecie wartości. Z „Dni Norwidowskich na Białoleścu”*, red. T. Korpysz, Warszawa 2012.
- Raczyński K., *Słowa i brzmienia. Studia o prozie i warsztacie pisarskim C. Norwida*, Opole 1991.
- Ratajczak W., *Norwid i Conrad o końcu epoki żaglowców* [w:] tegoż, *Conrad i koniec epoki żaglowców*, Poznań 2010.

- Ratajczak W., *Wobec Chrystusa. O „Zwycięstwie” Josepha Conrada* [w:] tegoż, *Conrad i koniec epoki żaglowców*, Poznań 2010.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, red. M. Kowalska, Warszawa 2003.
- Romantyzm i nowoczesność*, red M. Kuziak, Kraków 2009.
- Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. B. Stelmaszczyk i J. Brzozowski, Kraków 2002.
- Rudnicka J., *Béranger w tłumaczeniu Norwida*, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4.
- Rudnicka J., *Norwid jako tłumacz „Boskiej komedii”*, „Studia Norwidiana” 1991/1992, nr 9/10.
- Rzepczyński S., *Aktualizacja i uniwersalizacja jako figury myślenia historycznego Norwida*, „Studia Norwidiana” 2011, nr 29.
- Rzepczyński S., *Norwid a nowoczesność* [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red M. Kuziak, Kraków 2009.
- Rzepczyński S., *O umyśle „zgodobliwym”. Tajemnica lorda Singelworth*, „Studia Norwidiana” 1996, nr 14.
- Rzepczyński S., *Wokół „Nowel włoskich” Norwida. Z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996.
- Rzepczyński S., Cysewski K., *O „Czarnych kwiatach” Norwida*, Słupsk 1996.
- Rzońca W., *Amorficzny las czy muzeum?* [w:] tegoż, *Norwid – poeta pisma*, Warszawa 1995.
- Rzońca W., *Ezoteryzm jako rys Norwidowego premodernizmu* [w:] *Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid*, red. T. Korpysz, M.E. Rogowska, K. Samsel, M. Będkowski, Warszawa 2012.
- Rzońca W., *Pielgrzym wieczny Cypriana Norwida*, „Przegląd Humanistyczny” 2009, nr 5–6.
- Rzońca W., *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
- Sade D.A.F. de, *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1992.
- Said E., *The Novel as Beginning Intention* [w:] tegoż, *Beginnings: Intention and Method*, New York 1985.
- Said E., *Conrad, „Nostromo”: Record and Reality*, „Approaches to the Twentieth Century Novel”, ed. J. Unterecker, New York 1965.
- Said E., *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, New York 2008.

- Sawicki S., „*Stygmat*” Cypriana Norwida [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, s. Sawicki, Warszawa 1979.
- Sawicki S., *Wstęp* [w:] C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997.
- Scott W., *Rob Roy*, przeł. T. Świdorska, Warszawa 1968.
- Scott W., *Waverley, czyli sześćdziesiąt lat temu*, t. 1, Warszawa 1989.
- Shaw D.W., *The Sea Shall Embrace Them. The Tragic Story of the Steamship Arctic*, New York 2002.
- Shakespeare W., *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare w dwunastu tomach*, tom XI, przeł. L. Ulrich, oprac. J. I. Kraszewski, Kraków 1985.
- Siewierski H., *Emigracja przeciw emigracji* [w:] tegoż, *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*, Kraków 2012.
- Skutnik T., *Marynistyka* [w:] tegoż, *Morze i myśl*, Gdańsk 1982.
- Skwarczyńska S., *O autonomiczności listu jako rodzaju literackiego* [w:] tejże, *Teoria listu*, Lwów 1937.
- Sławińska I., *O komediach Norwida*, Lublin 1953.
- Sławińska I., *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga* [w:] tejże, *Reżyzerska ręka Norwida*, Kraków 1971.
- Sławiński J., *Anegdota* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Sławiński J., *Epika* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Sławiński J., *Nowela* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Słowacki J., *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. IX, red. J. Kleiner, Wrocław 1956.
- Soyinka W., *Exile: Thresholds of Loss and Identity*, „Anglophonia” 2000, vol. 7.
- Stefanowska Z., *Norwida spór o powstanie* [w:] *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, red. J.Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1964.
- Studia Conradowskie*, red. S. Zabierowski, Katowice 1976.
- Studia o narracji*, red. J. Błoński, s. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.
- Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Śliwiński M., *Peregrynacja morska* [w:] tegoż, *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998.
- Śniedziwski P., *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.

- Śniedziwski P., *Ruina jako pismo historii*, referat wygłoszony podczas jedenastych Colloquiów Norwidianów, pt. *Norwid wobec historii*, Kazimierz Dolny 2011.
- Speina J., *Rzecz o plotce (Z zagadnień motywacji psychologicznej)* [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, s. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.
- Sudolski Z., *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1998.
- Świontek S., *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983.
- Świontek S., *Wstęp* [w:] C. Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy, czyli: Ex-machina-Durejko*, wstęp i oprac. S. Świontek, Wrocław 1990.
- Taborski R., *Apollo Nałęcz-Korzeniowski. Ostatni dramatopisarz romantyczny*, Wrocław 1957.
- Tarnawski W., *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, Londyn 1972.
- The Letters of Henry James*, ed. P. Lubbock, London 1920.
- Tieghem van P., *Główne doktryny literackie we Francji: od Plejady do surrealizmu*, przeł. M. Wodzyńska, E. Maszewska, Warszawa 1971.
- Toruń W., „*Bić się umieją, a nie umieją walczyć*”. *Norwid o zmaganiach Polaków* [w:] *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Prof. Stefanowi Sawickiemu*, red. P. Chlebowski i in., Lublin 2008.
- Toruń W., *Norwid a Rosja. Uwagi na marginesie lektury rapsodu „Fulminant”* [w:] *Język Cypriana Norwida. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Pracownię Słownika Języka Norwida w dniach 4–6 listopada 1985*, Warszawa 1990.
- Toruń W., *Norwida powstańczy rapsod* [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005.
- Treugutt S., *Bajronizm* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2009.
- Trojanowiczowa Z., Dambek Z., Lijewska E., Czarnomorska J., Płuta M., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I–II, Poznań 2007.
- Trybuś K., *Pamięć Norwidowej alegorii oraz Benjamin komentatorem Norwida* [w:] tegoż, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011.
- Trybuś K., *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993.
- Trybuś K., *Symbole pamięci Norwida* [w:] *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Ujejski J., *Conrad i sztuka* [w:] tegoż, o Konradzie Korzeniowskim, Warszawa 1936.
- Ulrich K., *Monarchs of the Sea. The Great Ocean Liners*, Tauris 1999.

- Unamuno de M., *o poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków–Wrocław 1984.
- Wake P., *Conrad's Marlow. Narrative and death in „Youth”, „Heart of Darkness”, „Lord Jim” and „Chance”*, Manchester 2008.
- Waldenfels B., *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002.
- Warren R.P., *Nad „Nostromo”*, przeł. E. Krasnowolska [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, red. Z. Najder, Warszawa 1974.
- Watt I., *Conrad in the Nineteenth Century*, Los Angeles 1979.
- Watt I., *Conrad, James and „Chance”* [w:] tegoż, *Essays on Conrad*, New York 2000.
- Watt I., *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984.
- Weintraub W., *Norwid i Ameryka*, „Studia Norwidiana” 1996, nr 14.
- Weintraub W., *Norwid wobec powstania styczniowego*, „Studia Norwidiana” 1994/1995, nr 12/13.
- Whitney R., *The Unlucky Collins Line*, „American Heritage.com”, [online], [dostęp: 27 lutego 2013], < <http://www.americanheritage.com/content/unlucky-collins-line> >
- Wollaeger M.A., *Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism*, Stanford 1990.
- Wołoszyn B., *Aluzje do Mickiewicza w „Quidamie” Cypriana Norwida* [w:] „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011.
- Woolf V., *Joseph Conrad*, przeł. H. Carroll-Najder [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, red. Z. Najder, Warszawa 1974.
- Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1968.
- Zabel M.D., „*Gra losu*” i rozpoznanie, przeł. E. Krasnowolska [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, red. Z. Najder, Warszawa 1974.
- Zabierowski S., *Conrad a Norwid* [w:] tegoż, *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk 1971.
- Zabierowski S., *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*, Kraków 1992.
- Zabierowski S., *O Conradzie i Piłsudskim*, „Teksty Drugie” 2009, nr 3.
- Zabierowski S., *Stefan Żeromski* [w:] tegoż, *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*, Kraków 1992.
- Zagórska A., *Kilka wspomnień o Conradzie* [w:] *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego*, t. 2, red. Z. Najder, J. Skolik, Lublin 2006.
- Zaleski J.B., [Dzienniki 1851–1859], Bibl. Jag. rps 9160 I.

- Zaniewicki Z., *Rozmyślania nad „Quidamem”* [w:] *Norwid żywy*, red. W. Günther, Londyn 1962.
- Zgorzelski A., *Pojedynek jako nowela humorystyczna* [w:] tegoż, *O nowelach Conrada. Interpretacje*, Gdańsk 1984
- Zgorzelski A., *Conradowskie dystanse* [w:] tegoż, *O nowelach Conrada. Interpretacje*, Gdańsk 1984.
- Zielińska A., *Ortodoksyjny heretyk. Myśl społeczno-religijna Towiańskiego*, Kraków 2010.
- Zych G., *Apollo Nałęcz-Korzeniowski as critic and translator*, „Yearbook of Conrad Studies (Poland)” 2010, t. V.
- Żeromski S., *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, Warszawa 1928.
- Żmigrodzka M., *Norwid i romantyczna wizja historii* [w:] tejże, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, Warszawa 2002.